مابعد جدیدیت اور پریم چند

(تنقیدی مضامین)

مابعد جدیدیت اور پریم چند

(تنقیدی مضامین)

ڈاکٹر ارتضیٰ کریم

کتابی دنیا، دہلی

© ڈاکٹر ارتضیٰ کریم

کتاب : مابعد جدیدیت اور پریم چند
(تنقیدی مضامین)

مصنف : ڈاکٹر ارتضیٰ کریم

اشاعت اوّل : ۲۰۰۶ء

اشاعت دوم : ۲۰۰۷ء

:

تعداد :

کمپوزنگ : عروف انٹر پرائزیز، نئی دہلی۔

مطبع : کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups
/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
📱 0307-2128068
@Stranger ❤️❤️❤️❤️❤️❤️❤️

کتابی دنیا، دہلی

MABA'D JADIDYAT AUR PREMCHAND

(TANQEEDI MAZAMIIN)

By

DR.IRTEZA KARIM

Department of Urdu,
University of Delhi, Delhi-7

Ist Edition : 2006
2nd Edition: 2007

ISBN : 81-89461-32-X

Published by :-

Kitabi Duniya

1955, Gali Nawab Mirza, Mohalla Qabristan,
Opp. Anglo Arabic School, Turkman Gate, Delhi-110006
Mob: 9313972589, Ph: 011-23288452
E-mail:kitabiduniya@rediffmail.com

کوثر جہاں

کے نام

پیش خدمت ہے **کتب خانہ** گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups
/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
 0307-2128068
    @Stranger

ترتیب

مابعد جدیدیت اور پریم چند

ممکن ہے اس عنوان پر آپ کو اعتراض ہو، آپ کا اعتراض بجا بھی ہوسکتا ہے کہ کہاں پریم چند اور کہاں مابعد جدیدیت؟ — مگر میں سوچتا ہوں کہ پریم چند جن کا انتقال ترقی پسند تحریک کے آغاز (1936) کے فوراً بعد ہوگیا تھا اگر اپنی تمام تحریروں میں روشن خیال اور ترقی پسند فکر کے ترجمان نظر آتے ہیں تو ممکن ہے ان کی نگارشات آج کے ادبی رجحان کا بھی ساتھ دیں۔ یوں بھی ایک بڑا فنکار ہر زمانہ میں اپنی معنویت برقرار رکھتا ہے۔ پریم چند اگر ایک بڑے اور اہم فنکار تھے تو ان کی تحریروں کو ہر عہد کے متن کے مرکز میں ہونا چاہئے۔ اس کے برعکس اگر یہ تحریریں تنقیدی متن کے حاشیے میں چلی جاتی ہیں تو پریم چند کی معنویت معلوم؟

پریم چند کی تخلیقات، ہم عصر تنقیدی نظریے یا صورت حال یعنی (مابعد جدیدیت) سے کس حد تک قریب ہیں یہ جاننے کے لیے مابعد جدیدیت کی موٹی موٹی باتوں کو نظر میں رکھنا ضروری ہوگا تا کہ اس کی روشنی میں پریم چند کے افسانوں یا ناولوں پر گفتگو ممکن ہو سکے۔ جیسا کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی تحریروں میں بار بار لکھا ہے کہ مابعد جدیدیت کی کوئی ایک

وحدانی تعریف ممکن نہیں ہے۔ پھر یہ تنقیدی نظریے سے زیادہ، صورت حال ہے لیکن بعض ناقد اسے ادبی تھیوری کی شکل دینا چاہتے ہیں، ایسے میں ضروری یہ ہے کہ پہلے مابعد جدیدیت کے اختصاصی پہلوؤں پر غور کرلیا جائے۔ اس سلسلے میں نارنگ صاحب کا یہ خیال ہماری بہت معاونت کرتا ہے کہ:

"مابعد جدیدیت کا تصور ابھی زیادہ واضح نہیں ہے اور اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے اس کے بارے میں معلومات عام نہیں، اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے۔ جب کہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورت حال ہے یعنی جدیدیت معاشرے کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل، ذہنی رویے یا معاشری وثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی، جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے، مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں کہ POST MODERN CONDITION مابعد جدید حالت لیکن پس ساختیاتی حالت نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعد جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورت حال سے۔"

اگر مابعد جدیدیت کا زیادہ تعلق واقعی معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورت حال سے ہے تو اس حوالے سے پریم چند کا تخلیقی سرمایہ بھی مابعد جدید کہا جا سکتا ہے چونکہ انہوں نے بھی اپنے عہد میں "جدید معاشرے" کے ہی مسائل، ذہنی رویے اور ثقافتی امور پر افسانے اور

ناول لکھے تھے۔ ناولوں میں ''میدان عمل'' ہو یا ''گئودان''، ''بیوہ'' ہو یا ''غبن''۔ افسانوں میں ''عیدگاہ'' ہو یا ''کفن''، ''بڑے گھر کی بیٹی'' ہو یا ''نجات'' یا اور دوسری کہانیاں۔ مابعد جدید فکر سے بڑی حد تک قریب نظر آتی ہیں، جن کا تفصیلی ذکر ضروری ہوا تو آگے آئے گا۔

مابعد جدیدیت کے جن اہم نِکات کی طرف مغرب کے دانشوروں یا ناقدین نے اشارے کئے ہیں ان کا ذکر پروفیسر گوپی چند نارنگ اور پروفیسر وہاب اشرفی کے فکر انگیز مقالوں میں بار بار آیا ہے۔ ایک ناقد STEINAR KVALE کے حوالے سے وہاب اشرفی صاحب نے بھی چند نکات درج کئے ہیں۔ مثلاً:

1۔ کوئی سوسائٹی اپنی سچائیوں کے اظہار کے لیے مخصوص زبان وضع کرتی ہے (جو متعلقہ سوسائٹی کا پرتو ہوتی ہے)۔

2۔ تجرید کو رد کرنا، مخصوص اور مقامی جو کچھ بھی ہے، اس پر اعتبار کرنا۔

3۔ بیانیہ اور قصہ گوئی میں نئی دلچسپی۔

4۔ جو چیز جس طرح ہے اسے قبول کرنا۔ یعنی جو چیز جس طرح پر ہے اسے اسی طرح تسلیم کرنا نہ کہ اس میں ماورائیت پیدا کر دینا، وغیرہ وغیرہ۔

ان نکات کو ذہن میں رکھتے ہوئے اگر ہم پریم چند کی تخلیقات کا تجزیہ کریں تو جو نتائج اخذ ہوں گے وہ بہت حد تک ان نِکات سے قریب ہوں گے۔ پریم چند کے تخلیقی سرمایہ سے قطع نظر خود ان کے مضامین میں بھی ایسے خیالات ملتے ہیں جن کے ڈانڈے مابعد جدید فکر سے مل جاتے ہیں۔ ان کا یہ بہت مشہور خیال ہے کہ:

''ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا، جس میں تفکر ہو،

آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور روشنی پیدا کر سکے۔"

وہاب اشرفی صاحب کے الفاظ ہیں:

"جبر کے خلاف فنکار کا سینہ سپر ہونا کوئی غیر ادبی عمل نہیں ہے۔ مابعد جدید ادبی رویہ ایسا کوئی حکم نہیں لگاتی کہ ادیب کو اس دائرے میں داخل نہیں ہونا چاہیے۔"

یا ان کا ہی یہ کہنا کہ:

"مابعد جدیدیت کا ایک اہم ایجنڈا حقوق انسانی اور شخصی آزادی بھی ہے یعنی اس کے دائرے میں وہ عوامل ہیں، جو نہ صرف انسانیت کے فروغ کا سبب ہیں بلکہ ان کے خلاف جو بھی محاذ ہے اس سے برسر پیکار ہیں۔"

اقتباسات کو نقل کرنا میری مجبوری ہے اور مضمون کا تقاضا بھی کیوں کہ اس کے بغیر بات واضح نہیں ہو سکتی، اگر چہ مجھے اس کا احساس ہے کہ۔ مثالوں سے مضمون کے بوجھل ہونے کا امکان رہتا ہے لیکن کیا پریم چند کی عبارت اور وہاب اشرفی صاحب کے مذکورہ بالا اقتباسات کے مطالعہ کے بعد یہ سوال سر نہیں اُٹھاتا کہ ان خیالات سے پریم چند کے خیال کو کوئی علاقہ ہے یا نہیں ہے؟ اول الذکر عبارت میں بھی آزادی، تعمیر، تفکر اور روشنی کی بات کی گئی ہے البتہ متن مختلف ہے لیکن مفہوم میں بہت زیادہ فاصلہ نہیں ہے۔ ایک اور جگہ وہاب اشرفی نے ہی کہا ہے کہ: مابعد جدید رویے میں دلتوں اور پسماندہ لوگوں کی زندگی کی عکاسی پر خاصا زور ملتا ہے پھر یہ کہ تکنیکی اعتبار سے صنفوں کی متعینہ صورتیں خصوصاً بیانیہ میں مدغم ہونے

کی کیفیت رکھتی ہیں'' اس قول کی روشنی میں پریم چند کے افسانے ''بے غرض محسن''؛ ''خون سفید''؛ ''صرف ایک آواز''؛ ''سوا سیر گیہوں''؛ وغیرہ کا مطالعہ ہمیں اس نتیجہ تک پہنچاتا ہے کہ پریم چند نے بھی دلتوں اور سماج کے نچلے طبقے کے لوگوں کی کہانیاں نہایت ہی مؤثر پیرایے میں لکھی ہیں۔ پریم چند نے اپنے عہد کے ان کرداروں کو افسانوں اور ناولوں میں پیش کرنے کی کوشش کی جو اس وقت ''مرکز'' میں نہیں بلکہ ''حاشیے'' میں تھے۔ ''پوس کی رات'' کا ہلکو؛ ''گئودان'' کا ہوری؛ یا کفن کے گھیسو اور مادھو۔ کیا اپنے عہد کے متن کے حاشیائی کردار نہیں تھے؟ اس مقام پر کئی افسانوں سے اقتباسات بطور نمونہ پیش کیے جا سکتے ہیں مگر صاحب نظر افراد ان کرداروں سے خوب واقف ہیں اس لئے اس سے اجتناب برتنا ہی مناسب ہوگا۔

مابعد جدیدیت پر گفتگو کرتے ہوئے عموماً تانیثیت کا ذکر بھی آجاتا ہے۔ وہاب صاحب نے ہی ''مابعد جدیدیت اور تانیثیت'' کے ضمن میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ:

> "نسوانیت کی تحریك کا کلیدی نکته یه هے که مرد کے مقابلے میں عورت کمتر سطح کی مخلوق نهیں هے......
> عورتوں کے سلسلے میں ایك ایسا نظام نظروں میں هوتا هے جو ثقافت کے بهت سے پهلوئوں پر محیط هے لیکن ایسی تمام تر باتوں میں پدری نظام کی بالادستی یا مردانه بالادستی ایك ایسی تشکیل هے جسے آسانی سے پهچانا جاسکتا هے۔ لهٰذا ایسی SITUATION سے عورتیں آزادی چاهتی هیں۔"

اب ذرا پریم چند کی ان کہانیوں کے نسوانی کرداروں پر غور فرمائیے یا ان ناولوں پر نگاہ ڈالئے جہاں پریم چند نے عورتوں کی برابری اور سماجی سطح پر ہونے والے استحصال کے

حوالے سے لکھا ہے تو کیا یہ گمان نہیں ہوتا کہ پریم چند کی تخلیقات آج کے ادبی نظریات کے تقاضوں کو بھی پورا کرتی ہیں۔ مثلاً ''مالکن''؛ ''نوک جھونک''؛ ''مس پدما''؛ ''نئی بیوی'' یا ''بڑے گھر کی بیٹی'' وغیرہ ایسی کہانیاں نہیں ہیں، جن میں پریم چند نے آزادیٔ نسواں اور تانیثیت پر فنکاری کے ساتھ اظہار خیال کیا ہے؟ پروفیسر قدوس جاوید نے مابعد جدیدیت پر کئی فکر انگیز مقالے لکھے ہیں انہوں نے عملی طور پر مابعد جدید تنقید کو برتا ہے۔ اپنے ایک حالیہ مضمون ''مابعد جدید افسانہ: ثقافتی اساس'' میں انہوں نے یہ بحث اٹھائی ہے کہ وہ ترقی پسند افسانے جو خالص تخلیقی نوعیت کے ہیں انہیں مابعد جدید افسانہ کہا جاسکتا ہے۔ ان کے الفاظ ہیں:

> "مابعد جدید افسانہ کو تخلیقی ترقی پسند افسانہ کی روایت کی توسیع چاہے نہ مانیں اتنا تو ماننا ہی پڑے گا کہ تخلیقی ترقی پسند افسانہ کی بعض روایات، ما بعد جدید افسانہ میں بھی نئے انداز، نئے اسالیب کے ساتھ زندہ و متحرک ہیں۔ اس کی ایک اہم وجہ یہ بھی ہے کہ 1947ء کے آس پاس کے تخلیقی ترقی پسند افسانہ نگاروں اور آج کے ما بعد جدید افسانہ نگاروں کو کم و بیش یکساں سماجی، اقتصادی اور ثقافتی بحران کا سامنا ہے"۔

سماجی، اقتصادی اور ثقافتی بحران کی یہ میراث تو پریم چند کے بھی حصہ میں آئی تھی انہیں سے ہو کر تو 1936ء اور 1947 اور پھر از آدم تا ایں دم بابری مسجد کی شکل میں، ہندوتو کے روپ میں، دہشت گردی کا لبادہ اوڑھے، طبقاتی کشمکش کی بڑھتی خلیج میں، یہ وراثت منتقل ہوتی رہی ہے۔ مقام طمانیت ہے کہ مابعد جدید فکری رویہ نئے معاشرے کے بدلتے ہوئے شب و

روز سے اس قدر علاقہ رکھتا ہے اور انسان کی اس مجبوری کو اہم ایجنڈے کے طور پر اپنے موقف میں شامل کرتا ہے کہ جو چیز یا حالت جس طرح ہے، اسے اسی طرح قبول کرلیا جائے۔ اس رو سے ''کفن'' کا یہ اقتباس/ مکالمہ ملاحظہ فرمائیے جہاں حالات کو جوں کا توں قبول کرنے کی طرف اشارہ بھی ہے اور سماجی نظام پر طنز بھی:

"تو کیسے جانتا ھے کہ اسے کفن نہ ملے گا۔ تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ھے۔ میں ساٹھ سال کیا دنیا میں گھاس کھودتا رہا ھوں۔ اس کو کفن ملے گا اور اس سے بہت اچھا ملے گا جو ھم دیتے۔"

"مادھو کو یقین نہ آیا۔ بولا "کون دے گا؟ روپے تو تم نے چٹ کردئے۔"

گھیسو تیز ہو گیا۔" میں کہتا ھوں اسے کپھن ملے گا تو مانتا کیوں نہیں۔"

"کون دے گا۔ بتاتے کیوں نہیں۔"

وھی لوگ دیں گے، جنھوں نے اب کی دیا، ھاں وہ روپیہ ھمارے ھاتھ نہ آئیں گے اور اگر کسی طرح آجائیں تو پھر ھم اسی طرح یہاں بیٹھے پئیں گے اور کپھن تیسری بار ملے گا۔"

یہ اور اس طرح کے کئی اقتباسات یہاں نقل کئے جاسکتے ہیں، جن میں پریم چند نے عورتوں کی برابری، دلتوں اور نچلے طبقوں کے افراد کے شب و روز، سماج کے بے ہنگم رسم و رواج، کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ مابعد جدیدیت کے تعلق سے اگر یہ خیالات درست ہیں کہ

مابعد جدید فنکار اپنے عہد کی سچائیوں کے لئے مخصوص زبان کا استعمال کرتا ہے۔ تجرید کو رد کرتا ہے۔ اشیاء یا کیفیات کو ان کی اپنی شکل میں قبول کرتا ہے تو یقیناً پریم چند بھی اپنی تخلیقات کی روشنی میں مابعد جدید فنکار کہے جا سکتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے بھی تو مابعد جدیدیت کے اختصاص بیان کرتے ہوئے جو کچھ لکھا ہے اس کے حوالے سے بھی پریم چند اس نئے ادبی اور فکری رویے کے آس پاس نظر آتے ہیں۔ ان کے الفاظ ہیں:

"مابعد جدیدیت سرے سے لیك دینے، فارمولے وضع کرنے یا تخلیق کار کے لیے هدایت نامے جاری کرنے کا فلسفه هے هی نهیں۔ اس میں زندگی، سماج یا ثقافت سے جڑنے والی بات بھی فقط ادب کی نوعیت اور ماهیئت کے بصیرت کے طور پر کهی گئی هے نه که اوپر سے لادے هوئے کسی پروگرام یا منصوبے کے طور پر یا کسی سیاسی پارٹی کے منشور کے طور پر، یعنی یه که ادب هے هی زندگی اور سماج کی اقدار کا حصه اور ادب کی کوئی تعریف یا تعبیر زندگی، سماج اور ثقافت سے هٹ کر ممکن هی نهیں۔ نئی ادبی فکر کی ایك بڑی دین هے هی یهی که ادبی قدر سماجیت اور تهذیبی حوالے سے مبرا هو هی نهیں سکتی۔"

پریم چند پوری حیات ادبی قدر کے اسی پہلو پر زور دیتے رہے یعنی "سماجیت اور تہذیبی حوالے"۔ اسی لیے ان کی تخلیقات زندگی، سماج اور ثقافت کی تثلیث سے ہی مکمل ہوتی ہے جو نئی ادبی فکر کی روح ہے۔

پریم چند اور فکشن کی تنقید

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

پریم چند کی تخلیقی نگارشات سے ایک زمانہ واقف ہے۔ گئودان اور کفن پر تنقیدی اور تجزیاتی مضامین لکھے جاتے رہے ہیں۔ پریم چند کے تخلیقی محرکات پر متعدد مقالے اور کتابیں بھی دستیاب ہیں لیکن ان کی تنقیدی تحریروں پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ اگر چہ ''مضامین پریم چند'' کے عنوان سے پریم چند کی تنقیدی نگارشات عتیق احمد (کراچی) اور قمر رئیس کے مبسوط مقدمے کے ساتھ کتابی صورت میں شائع ہو چکی ہیں۔ پھر بھی ان کی جانب کم کم توجہ دی گئی ہے، غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ ادب کے منظر نامے پر پریم چند کی تخلیقی تحریریں کچھ اس قدر منور تھیں اور ہیں کہ قارئین اور ناقدین کی نگاہیں، ان کے دوسرے ادبی کارناموں پر دیر تک نہیں ٹھہر تیں۔

ادب اور آرٹ کی دنیا میں ایسا صرف پریم چند کے ساتھ ہی نہیں ہوا بلکہ دوسرے ادیبوں اور فنکاروں پر بھی ہم نے ان کی محض ''روشن اور مقبول جہت' سے ہی بحث کی ہے۔ دور کیوں جایئے LEONARDO-DA VINCI، جو دراصل ایک غیر معمولی انجینئر، سائنس داں

اور مشہور زمانہ ARCHITECT تھا، لیکن اس کی مقبولیت کا سبب ''مونا لیزا'' بنی اور وہ ایک مصور کے حوالے سے مشہور ہوا۔ فیض کی بھی مثال سامنے ہے، ان کی شاعری کے سامنے ان کے تنقیدی مضامین کا چراغ اس وقت تک نہ روشن ہو سکا جب تک کہ یہ ارباب فکر ونظر کے ہاتھ میں کتابی شکل میں نہ آ گئے۔ اس سلسلے میں خاکسار نے ہی اول اول ''فیض کا تنقیدی رویہ'' کے عنوان سے ایک مقالہ لکھا تھا۔ اس کے بعد تو بقول فیض:

ہم نے جو طرز فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیض گلشن میں وہی طرز بیاں ٹھہری ہے

بحیثیت فکشن نگار پریم چند کی مقبولیت کا ایک اور اہم سبب یہ بھی رہا ہے کہ (اس عہد میں) جہانِ افسانہ میں وہ بنیادی اینٹ رکھ رہے تھے، جب کہ مضامین لکھنے کا رواج اس وقت تک عام ہو چکا تھا۔ چنانچہ پریم چند نے وقتاً فوقتاً مختلف موضوعات پر جو مضامین لکھے تھے، ان پر لوگوں کی توجہ تو گئی مگر یہ ان کی بنیادی شناخت کا حصہ نہیں بن پائے۔ عتیق احمد نے لکھا ہے:

"ان مضامین کے موضوعات کی طرف آئیے تو یہاں بھی تنوع اور وسعت دونوں ہی ہیں۔ سماجی، اصلاحی اور معاشرتی مضامین کے ساتھ ساتھ سب سے زیادہ تعداد ادبی مضامین کی ہے...... ان مضامین کی نوعیت کوئی رسمی تبصرہ نگاری نہیں ہے بلکہ یہ باقاعدہ ادبی اور تنقیدی مضامین ہیں مگر قصہ وہی ہے کہ ان کی اولین شہرت نے باقی دوسری ادبی کاوشوں کو پس پشت ڈال دیا۔"

پریم چند بنیادی طور پر ایک افسانہ نگار اور ناول نویس تھے۔ ان کے اپنے ادبی نظریات بھی تھے جن کی وضاحت انہوں نے بعض مضامین میں کی ہے۔ انہوں نے افسانوی ادب (ناول اور افسانہ) کی تفہیم اور تفہیم کے حوالے سے بھی غور و فکر کی دعوت دی اور ادب کے کردار پر بھی گفتگو کی ہے۔ میرے نزدیک ان کے وہ مضامین گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ مزید اہمیت کے حامل ہوتے جا رہے ہیں جن میں انہوں نے اردو فکشن کے حوالے سے فنی اور فکری بحث کی ہے۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ ان میں سے بعض مقالے ''اولیت کا حکم'' رکھتے ہیں۔

آج ہم لوگ جدید افسانے میں کہانی پن کی واپسی اور بیانیہ کے احیاء کی بات کچھ اس انداز سے کرتے ہیں، گویا یہ ہمارے عہد کے افسانے کی بوطیقا کی دریافت ہے اور ہمارے جدید تنقید نگاروں نے کوئی دور کی کوڑی لانے کی کوشش کی ہے مگر ذرا تصور کیجئے تو آج سے تقریباً سو سال قبل یعنی 1908 میں ہی پریم چند نے اس مسئلے کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی تھی۔ اس مضمون میں جس کا عنوان ''ہماری قوت بیانیہ کا زوال'' ہے، پریم چند نے خالص نظریاتی بحث اٹھائی ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ آج کے ادبی مسئلے کو پریم چند نے کیوں کر محسوس کر لیا تھا۔ ان کا خیال ہے کہ افسانوی ادب یا تخلیقی ادب میں قوت بیانیہ کے زوال کا سبب دراصل ہمارے تہذیبی، سماجی اور ثقافتی انحطاط میں مضمر ہے۔ نئے لکھنے والوں کے پاس نہ تجربہ ہے، نہ مشاہدہ...... نہ اگلوں جیسی فرصت...... ان کے پاس نہ ''زندگی کرنے'' کا وقت ہے نہ فرصت...... وہ عجلت میں ہیں...... ایک ادیب کے لیے جس ریاضت، تحمل اور مشاہدے کی از حد ضرورت ہوتی ہے، وہ اس سے محروم ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جدید لکھنے والوں کی قوت بیانیہ ہمارا دامن دل نہیں کھینچتی۔ ان کے مطابق بیانیہ پر قدرت حاصل کرنے کے لیے نہ صرف گہرے تجربے اور مشاہدے کی ضرورت ہے بلکہ اپنے عہد کی تہذیب اور معاشرت کے ساتھ

ساتھ عوام الناس کے جذبات اور احساسات میں شرکت بھی ناگزیر ہے۔

پریم چند نے افسانوی ادب پر تقریباً ایک درجن مقالے لکھے اور ان میں سے زیادہ تر اس وقت لکھے گئے جب اردو میں فکشن کی تنقید کی مسیں بھی نہیں بھیگی تھیں۔ مثلاً یہ عنوانات دیکھیے: ''ناول کا فن''، ''ناول کا موضوع''، ''اردو زبان اور ناول''، ''مختصر افسانہ''، ''مختصر افسانے کا فن''، ''راشد الخیری کے افسانے'' یا شرر یا سرشار پر لکھے گئے مضامین۔ اردو فکشن کی تنقید پر غور کیجئے تو ابتداً اس میں مولوی کریم الدین، شاد عظیم آبادی، نذیر احمد، شرر، سرشار اور رسوا کے علاوہ سید سجاد حیدر کا نام آتا ہے۔ ان کے فوراً بعد پریم چند نے ہی باضابطہ فکشن پر اظہار خیال کیا۔ فکشن پر پریم چند کے یہ مقالے 1908 سے لے کر 1933 تک پھیلے ہوئے ہیں۔ ان کا ایک مضمون ''ناول کا فن'' (1931) کے عنوان سے ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ناول کی کوئی ایک تعریف ممکن نہیں، جتنے نقاد ہیں اتنی ہی تعریفیں ہیں لیکن وہ لکھتے ہیں:

"میں ناول کو انسانی کردار کی مصوری سمجھتا ہوں۔
انسان کے کردار پر روشنی ڈالنا اور اس کے اسرار کو
کھولنا ہی ناول کا بنیادی مقصد ہے۔"

مذکورہ مضمون میں انہوں نے ناول نویسی کے لیے کرداروں کے مطالعے اور مشاہدے پر زور دیا ہے، ان کا کہنا ہے کہ کامیاب ناول نگار کو اپنے آس پاس کے انسانوں پر نگاہ رکھنی چاہیے اور ان ہی سے اپنے کردار بھی منتخب کرنے چاہئیں ''اس لیے کہ ایک انسان کی صورت اور سیرت دوسرے سے کبھی نہیں ملتیں۔'' کرداروں کے بارے میں یہی مشابہت اور اختلاف، یکسانیت میں تضاد اور تضاد میں یکسانیت دکھانا ناول نگار کا بنیادی فریضہ ہے...... اسی طرح دوسرے جذبات اور انسانی اوصاف کی بھی مختلف نوعیتیں ہیں۔ ہمارا کرداروں کا

مطالعہ جتنا واضح اور وسیع ہوگا، اتنی ہی کامیابی سے ہم کرداروں کی مصوری کرسکیں گے۔'' ناول میں مطالعہ کردار اور کردار کی اس اہمیت کے بعد وہ ایک بنیادی بحث اٹھاتے ہیں:

''کیا ناول نگار کو ان کرداروں کا مطالعہ کر کے ان کو قاری کے سامنے بجنسہ رکھ دینا چاہئے؟ کیا ان میں اپنی طرف سے کاٹ چھانٹ، کمی بیشی کچھ نہ کرنا چاہئے؟ یا کسی مقصد کی تکمیل کے لیے کیا کرداروں میں کچھ تبدیلی بھی کی جاسکتی ہے؟ یہیں سے ''فن ناول نگاری'' کے دو دبستان ہو گئے ہیں۔ ایک آدرش وادی (مثالیت پسندی) اور دوسرا حقیقت پسند۔''

یہ سوالات ایسے ہیں جو ادب اور غیر ادب کی تفریق کرتے ہیں۔ فن اور غیر فن کے مباحث اٹھاتے ہیں۔ ظاہر ہے اگر کسی کردار کو جوں کا توں پیش کردیا جائے تو یہ فن نہیں رپورٹ ہوگا، فن تو جب ہوگا کہ فن کار اس میں اپنے تخیل کی رنگ آمیزی کچھ اس طرح کرے کہ اصل پر افسانہ اور افسانہ پر حقیقت کا گمان ہو۔ انسان خیر وشر کا مجموعہ ہے، اسے فرشتہ یا شیطان یا کوئی فوق الفطرت ہستی بنا کر سامنے نہ لایا جائے بلکہ اسے اس کی بشری کمزوریوں کے ساتھ پیش کیا جائے؟ ورنہ دوسری صورت میں فن مجروح ہوگا۔ پریم چند آدرش وادی ادیب تھے لیکن حقیقت پسند بھی تھے۔ چنانچہ انہوں نے مثالیت اور حقیت اور حقیقت پسند ادب پر گفتگو کی ہے اور حقیقت پسند کے مقابلے میں آدرش وادی کو سر پر بٹھایا ہے، اگرچہ اعتدال کے ساتھ:

''وہی ناول اعلا درجہ کے سمجھے جاتے ہیں جن میں حقیقت اور آدرش آمیز ہو گئے ہوں۔ اسے آپ آدرش

وادی حقیقت پسندی کہہ سکتے ہیں۔ آدرش کو زندگی
دینے کے لیے حقیقت کا استعمال ہونا چاہئے اور اچھے ناول
کی خوبی بھی یہی ہوتی ہے۔"

پریم چند سماجی حقیقت نگاری پر زور دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادب اور ادیب کا مقصد یا منصب دوسرے فنکاروں سے کہیں زیادہ بلند ہوتا ہے۔ وہ ادب برائے زندگی سے قریب نظر آتے ہیں مگر نظری مقصدیت کے بھی قائل نہیں۔ پریم چند کے اس مضمون میں مغربی ناقدین جارج ایلیٹ، والٹر مومنکیٹ وغیرہ کے خیالات کا پرتو نظر آتا ہے لیکن یہی کیا کم ہے کہ انہوں نے اس عہد میں ناول کے فن پر غور کیا اور اہم باتوں کی طرف اشارے کیے جب کہ خود اردو ناول بالغ نہیں ہوا تھا۔

یوں تو انہوں نے ناول کے تعلق سے کئی مضامین لکھے ہیں جن پر تفصیلی گفتگو کی جاسکتی ہے لیکن ایک مختصر سے مضمون میں اس کی گنجائش کہاں، چنانچہ میں ان کے ان مضامین پر بھی روشنی ڈالنا چاہوں گا جو انہوں نے "اردو افسانے" پر لکھے ہیں۔ یہ بات بلا تکلف کہی جاسکتی ہے کہ اگر پریم چند اردو افسانے کے معمار ہیں تو اردو افسانے کی بوطیقا کے مرتب بھی۔ کیونکہ انہوں نے جس عہد میں اردو افسانے پر تنقیدی گفتگو کی ہے یا اردو افسانے کے خط و خال واضح کرنے کی کوشش کی ہے، خود یہی بات اہمیت کا باعث ہے۔ افسانے کے فنی امتیازات کے حوالے سے پہلے ان کے ان خیالات کو ملاحظہ فرمائیے۔ اس کے بعد ان پر غور کیا جائے گا:

①

"اگر اس میں (افسانے میں) کچھ ندرت، کچھ جدت،
کچھ حقیقت کی تازگی، کچھ حرکت پیدا کرنے کی

قوت کا احساس پیدا ہوتا ہے تو میں اسے کامیاب افسانہ کہتا ہوں.....“

②

”آج کے افسانے اور ناول میں غیر فطری باتوں کی گنجائش نہیں، ان میں ہم اپنی زندگی کا عکس دیکھنا چاہتے ہیں......“

③

”یہ تو سب جانتے ہیں کہ کہانی کا سب سے بڑا مقصد تفریح ہے لیکن ادبی تفریح وہ ہے جس میں ہمارے نازک ذہنی احساسات کو تحریک ملتی ہے۔ ہم میں صداقت، بے لوث خدمت، انصاف اور نیکی کا جو غیر ملوث عنصر ہے وہ جاگ اٹھے...... ہمہ گیری انسانی ذہن کی فطری تمنا ہے....“

④

”آج کل افسانہ کا مفہوم بہت وسیع ہو گیا ہے...... اور تو اور اس کی اصل غایت اتنی غیر واضح ہو گئی ہے کہ اب اس میں کسی خاص مقصد کا وجود خامی تصور کیا جانے لگا ہے۔ وہ کہانی سب سے ناقص سمجھی جاتی ہے جس میں مقصد کا سایہ بھی نظر آئے ......“

⑤

”یہاں تو اختصار ہی انتہائی کمال ہے۔ مختصر افسانہ دھرپد کی وہ تان ہے جس میں فن کار محفل شروع ہوتے ہی اپنی تمام صلاحیتیں دکھا دیتا ہے......“

⑥

"موجودہ افسانہ تحلیل نفسی اور زندگی کے حقائق کی فطری مصوری کو ہی اپنا مقصد سمجھتا ہے۔ اس میں تخیلی باتیں کم اور تجربات زیادہ ہوتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ تجربات ہی تخلیقی تخیل سے دلچسپ ہو کر کہانی بن جاتے ہیں......"

⑦

"اعلا ترین مختصر افسانہ وہ ہوتا ہے جس کی بنیاد کسی نفسیاتی حقیت پر رکھی جائے......"

⑧

"اب ہم افسانہ کی قدر واقعات سے نہیں کرتے۔ ہماری خواہش ہوتی ہے کہ کردار اور ان کی ذہنی رفتار سے واقعات پیدا ہوں۔ واقعات کی علاحدہ کوئی اہمیت نہیں رہی۔ ان کی اہمیت صرف کرداروں کے خیالات کا اظہار کرنے کے لیے ہوتی ہے......"

⑨

"اس لیے ہم افسانہ ایسا چاہتے ہیں جو مختصر ترین الفاظ میں کہا جائے۔اس کا ایک جملہ، ایک لفظ بھی غیر ضروری نہ ہو۔اس کا پہلا جملہ ہی دل آویز ،دل کش ہو، اختتام تک ہمیں منہمک رکھے اور اس میں کچھ حلاوت ہو کچھ تازگی ہو، کچھ وسعت ہو......"

مذکورہ بالا اقتباسات میں سے آخری تین اقتباسات ان کے صرف ایک ہی مضمون ''مختصر افسانے کا فن'' سے نقل کیے گئے ہیں۔ مذکورہ بالا چوتھے مقولے میں دراصل انہوں نے تازیانے سے کام لیا ہے اور ان ارباب فکر و نظر کو متوجہ کرنے کی کوشش کی ہے جو ''ادب برائے ادب'' کو ہی صحیح نقطۂ نظر تصور کرتے ہیں۔ پریم چند کے ان خیالات کی جھلک آج کے افسانے کی تنقید میں بھی مل جاتی ہے۔ پریم چند نے افسانے کا فنی سرمایہ — حقیقت کی تازگی، تحلیل نفسی اور اختصار کو بتایا ہے۔ دور جدید کا ایک ناقد پریم چند کے اسی تصور کے پیش نظر، اپنے خیالات ان الفاظ میں پیش کر رہا ہے:

> "پریم چند نے پہلی مرتبہ نقطۂ عروج کی نفسی اہمیت کو محسوس کرتے ہوئے زور دیا کہ نقطۂ عروج کو کرداروں کی نفسی کیفیات کے زیراثر جنم لینا چاھئے...... جدید نفسیات نے ذھنی اعمال کی تشریح و تحلیل میں اس بصیرت کو عام کیا۔ اس سے افسانوی تکنیک میں بھی انقلاب برپا ھوا۔ یہ انقلاب تلازم خیالات اور شعور کی رو سے آیا۔ تلازم خیالات کا اصول گو قدیم نفسیات میں بھی تھا لیکن تحلیل نفسی میں خوابوں کی اشاریت کی تشریح کے ضمن میں اسے خصوصی اھمیت دی گئی ھے۔"

سلیم اختر جس تحلیل نفسی کی بات کر رہے ہیں، کیا پریم چند سے مختلف حیثیت رکھتی ہے۔ ادبی اصطلاحیں تو جنم لیتی رہتی ہیں اور ایک ناقد ان اصطلاحوں کے ذریعے اپنی بات زیادہ واضح طور پر کہہ بھی سکتا ہے لیکن اگر پریم چند نفسیاتی تحلیل کو افسانہ کی دلچسپی سے جوڑ کر

دیکھ رہے تھے تو سلیم اختر یا کسی دوسرے جدید تنقید نگار نے ان سے کہاں انحراف کیا؟ ہاں اصطلاحی الفاظ ضرور بدل گئے۔

اسی طرح پریم چند کا زور مثالیت پسندی کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری پر بھی تھا جس کی عملی شکل ان کے افسانے ''کفن'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ ابوالکلام قاسمی جو بہر حال اردو تنقید کا ایک معتبر حوالہ ہیں ان کی یہ رائے ملاحظہ فرمایئے اور پریم چند کی ''حقیقت پسندی'' کو بھی ذہن میں رکھیئے، یہ اندازہ لگانا مشکل نہ ہوگا کہ آخر ''نقد فکشن'' میں پریم چند کی عطا کیا ہے؟

"میرے نزدیك اس کہانی کا سب سے بڑا امتیاز یہ ھے کہ یھی کہانی ھے جس نے پریم چند کی روایت کو آج تك زندہ رکھا اور آگے بڑھایا ھے۔ کفن ھی وہ کہانی ھے جو 1935 سے آج تك کے 45 سال کے عرصے پر پھیلی ھوئی افسانہ نگاری کو وہ بنیاد فراھم کرتی ھے جس سے پریم چند کے بعد کے افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کا سلیقہ سیکھا......"

ذرا تصور فرمایئے پریم چند نے فکشن کے لیے جس حقیقت نگاری پر زور دیا تھا، آج کے جدید تنقیدی رویے اسے نئی کہانی کی بھی بنیاد قرار دیتے ہیں۔ دراصل پریم چند غور و فکر کے آدمی تھے، اسی لیے وہ افسانوں اور ناولوں کے فنی ابعاد پر بھی اکثر اظہارِ خیال کرتے تھے۔ آج ان کے ان خیالات میں وہ تنقیدی بصیرت نظر آتی ہے، جو ''نقد فکشن'' کو ایک سمت اور بنیاد فراہم کرتی ہے۔ چنانچہ اگر ہم اردو فکشن کی تنقید کے آغاز اور ارتقا پر نظر رکھیں تو یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ پریم چند ''اردو افسانے'' اور ''اردو افسانے کی تنقید'' دونوں کے ''بنیاد گزار'' تصور کیے جائیں گے چونکہ انہوں نے جن خطوط پر اعلیٰ فکشن کو آنکنے کی کوشش کی تھی وہی پیمانے آج بھی

نقد فکشن میں مستعمل ہیں۔ پریم چند کے تنقیدی رویے کی رسائی میں ترقی پسند تحریک کے خطبۂ صدارت سے بھی بہت مدد ملتی ہے۔ میں یہاں اس خطبے کے وہ جملے نقل کر رہا ہوں جن کی طرف ہماری توجہ بالعموم نہیں جاتی:

"ادب محض دل بھلاوے کی چیز نہیں ہے۔ دل بھلاوے کے سوا اس کا کچھ اور بھی مقصد ہے۔ وہ اب محض عشق و عاشقی کے راگ نہیں الاپتا بلکہ حیات کے مسائل پر غور کرتا ہے، ان کا محاسبہ کرتا ہے اور ان کو حل کرتا ہے...... ادیب کا مشن محض نشاط اور محفل آرائی نہیں ہے، اس کا مرتبہ نہ گرایئے۔"

اس اقتباس سے بھی پریم چند کے تنقیدی شعور کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ دراصل پریم چند اپنے عہد سے آگے کے فنکار تھے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے نہ صرف ناول یا افسانے لکھے بلکہ حتی المقدور ان اصناف کے اصول وضوابط، صنفی شناخت اور تنقیدی اوزار بھی تراشنے کی کوشش کی۔ محمد حسن نے بجا لکھا ہے:

"پریم چند اپنے ہم عصروں سے اپنے تاریخی شعور کے اعتبار سے آگے ہیں۔ وہ کھلی آنکھوں دیکھتے ہیں کہ شخصیت کو مسخ کرنے والے عناصر کو دور کرنے والی قوتیں وہی ہوں گی جو سماج کے اکثریتی طبقے یعنی محنت کشوں کی قوت ہو گی اور اسی وجہ سے انہوں نے اپنا رشتہ فکری اور فنی اعتبار سے کسانوں اور محنت کشوں سے جوڑا جو سماجی تبدیلی ہی کے لیے فرد کی تکمیل کا واحد وسیلہ ہے۔"

محمد حسن کے ان خیالات کے پس منظر میں پریم چند کے تخلیقی اور تنقیدی سرمایہ پر نگاہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ پریم چند نے تمام عمر عصری حسیت کے شعور کو عام کرنے کی کوشش کی، نچلے طبقے اور دبے کچلے عوام میں سماج اور بہتر سماج کی تصویر دیکھی اور اس تصویر کی تکمیل کے لیے انہوں نے کبھی تخلیقی سطح پر اور کبھی نظریاتی اور تنقیدی مضامین کے ذریعے اپنی بات کہنے کی بھرپور کوشش کی۔ افسانوی ادب کے حوالے سے وجود میں آنے والی تنقیدی نگارشات بھی اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ آج ان مضامین کی اہمیت اس لیے نہیں ہے کہ یہ پریم چند کے ہیں بلکہ اس لیے ہے کہ ان میں ''آج کے زمانہ کی دھڑکنیں'' سنائی دے رہی ہیں۔ یہ بات بھی کم لوگوں کو معلوم ہے کہ پریم چند کی ادبی زندگی کا آغاز ''مضمون نویسی'' ہی سے ہوا تھا۔ چنانچہ یہ کہنا حق بجانب ہوگا کہ پریم چند کی ادبی شخصیت کی تفہیم ان ''تنقیدی مضامین'' کے بغیر ادھوری ہے۔ خصوصاً انہوں نے فکشن کے حوالے سے جو مقالات لکھے ہیں، ان کی ''فکشن کی تنقید کے باب'' میں خاص معنویت اور اہمیت ہے۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

رشید جہاں کے افسانوں کی حقیقت

اردو ادب کی تاریخ میں کم از کم دو خواتین ایسی ضرور گذری ہیں، جنھوں نے اپنے اپنے میدان میں اولیت اور انفرادیت کا مقام مخصوص اور محفوظ رکھا ہے۔ میری مراد رشید جہاں اور ممتاز شیریں سے ہے۔ اول الذکر نے اگر اردو افسانے کو اس کی لیک سے ہٹا کر (جو کچھ بھی بیس بائیس سال میں بنی تھی) سماجی سروکار سے جوڑا اور یوں کہانی کے بابِ اول پر اپنے دستخط ثبت کئے ہیں، تو مؤخر الذکر اردو فکشن کی آج بھی معتبر اور اکلوتی خاتون نقاد ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ رشید جہاں نے پہلی بار اردو کہانی کا رشتہ سماجی سچائیوں سے استوار کیا۔ یہ کام پریم چند اور ان کے رفقاء بیس پچیس برس قبل کر چکے تھے۔ رشید جہاں کی اردو افسانے کو عطا یہ ہے کہ انہوں نے اول اول ان مسائل پر قلم اٹھایا، جن پر لکھتے ہوئے خامہ کے خوں چکاں ہونے اور انگلیوں کے فگار ہونے کا پورا پورا امکان ہوتا ہے۔

رشید جہاں سے پہلے کی خواتین افسانہ نگاروں نے عورت کو ایک مثالی بیوی، بہن یا

ماں کی شکل میں پیش کیا تھا یا عورت کی قربانی، ایثار، مذہبی رواداری، پردہ، عشق و محبت اور تاریخی واقعات کو اپنی کہانیوں کی بنیاد بنایا تھا۔ اس زمانے میں یہی اردو افسانے کے عام موضوعات تھے البتہ البتہ کہیں کہیں احتجاج کی کوئی کرن نظر آجاتی ہے لیکن روایت سے باضابطہ انحراف اور مرد سماج میں عورت کے استحصال کے خلاف احتجاج اور مزاحمت کی نمایاں لے، سب سے پہلے واضح طور پر رشید جہاں نے ہی بلند کی ہے۔ گویا ماتھے کے آنچل کو پہلی بار پرچم کی شکل رشید جہاں نے دینے کی کوشش کی۔

کہا جاتا ہے پوت کے پاؤں پالنے میں ہی نظر آجاتے ہیں۔ چنانچہ رشید جہاں کا وہ پہلا افسانہ ''سلمیٰ'' جو انہوں نے زمانہ طالب علمی میں کالج میگزین کے لئے لکھا تھا ان کے مزاج اور منہاج کی نشاندہی کے لئے کافی ہے۔ بظاہر یہ کہانی مشرقی ماحول کے پس منظر میں لکھی گئی ہے لیکن اقبال کے خط کے بعد سلمیٰ کے ردعمل نے اسے کرداری افسانہ بنا دیا ہے۔ رشید جہاں نے دراصل سلمیٰ کے ذریعے مسلم متوسط طبقے میں شادی کے نام پر ہونے والی زیادتیوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے اور ان کا مقصد یہ ہے کہ ایسے اہم فیصلے میں لڑکیوں کی رائے اور مرضی کو بھی ذہن میں رکھنا چاہئے۔ یہ سچ ہے کہ فنی طور پر اس افسانے میں پختگی کی کمی ملتی ہے لیکن پہلی کوشش کے پیش نظر اسے نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ یہ افسانہ ''سلمیٰ'' اس لئے اہمیت رکھتا ہے کہ یہ ان خطوط اور رجحان کا اشاریہ ہے، جن پر آئندہ رشید جہاں کا تخلیقی اور عملی سفر جاری رہے گا اور وہ توقعات بھی جو وہ اپنے سماج اور آس پاس کے ماحول سے EXPECT کر رہی تھیں۔ اسی افسانے سے یہ چند جملے رشید جہاں کی فکری اساس کی نشاندہی کرتے ہیں مثلاً: ''سلمیٰ کو محض اس کے حسن کی وجہ سے پسند نہیں کیا گیا تھا'' یہ صرف ایک جملہ نہیں ہے بلکہ پریم چند کے اس تصور جمالیات کی توسیع ہے، جس کی طرف انہوں نے اپنے صدارتی خطبہ میں اشارہ کیا تھا اور جس کے الفاظ آج بھی ہمارے ذہن میں محفوظ ہیں یعنی'' ہمیں حسن کا

معیار بدلنا ہوگا۔'' اقبال چونکہ انگلستان کے ماحول سے واپس آیا تھا، اس لئے اس کے والدین نے اس کی شریک حیات کے لئے سلمیٰ جیسی لڑکی کا انتخاب کیا تھا جو محض خوبصورت نہیں تھی بلکہ چند اوصاف ایسے بھی تھے جو اسے دوسری لڑکیوں میں ممتاز کرتے تھے۔ کہانی کار رشید جہاں نے نہایت فن کاری سے اس کے ایک وصف قوت ارادی اور فیصلہ کو'' واقعاتی صورت حال'' کے ذریعے سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ چند اور جملے ملاحظہ ہوں:

"جب چاروں طرف یہ اونچی اونچی دیواریں نظر آتی ہیں تو میں خود کو ایک قیدی تصور کرتی ہوں۔"

"اس نے سوچا کہ اب اسے ایک شخص سے شادی کرنی ہے، جو اس سے محبت نہیں کرتا اور وہ سمجھ گئی کہ وہ ایسا کبھی نہیں کرسکتی۔"

رشید جہاں نے یہ افسانہ 1924 کے آس پاس بہ زبان انگریزی لکھا تھا جسے پروفیسر آل احمد سرور نے اردو کے قالب میں ڈھالا۔ گویا ان کے افسانوں کا تخلیقی سفر 1924 سے لے کر 1952 تک جاری رہا۔ مشکل یہ ہے کہ رشید جہاں کے افسانوں کے مجموعے میں کسی مرتب نے تاریخی ترتیب کو ملحوظ خاطر نہیں رکھا ہے چنانچہ اس کا اندازہ کرنا مشکل ہوتا ہے کہ کون سی کہانی کب شائع ہوئی، چند کہانیاں۔۔اس سے مستثنیٰ ضرور ہیں مگر عمومی صورت حال یہی ہے۔

طرفہ تماشہ یہ ہے کہ اتنی اہم لکھنے والی خاتون افسانہ نگار کی تحریروں پر بھی ہم نے کوئی ٹھوس تحقیقی کام نہیں کیا۔ یہ حقیقت اس وقت واضح ہوتی ہے جب ہم رشید جہاں کی شخصیت اور ان کی ادبی، علمی اور سماجی خدمات پر غور کرنا شروع کرتے ہیں۔ ہمارے علم میں

ہے کہ رشید جہاں کے اب تک تین افسانوی مجموعے شائع ہوئے ہیں پہلا مجموعہ ''عورت اور دیگر افسانے'' کے نام سے ہاشمی بک ڈپو، لاہور سے 1937 میں شائع ہوا۔

اس مجموعہ کا نام عورت اور دیگر افسانے اس لئے رکھا گیا ہے کہ — 114 صفحات کے اس مجموعے میں ''عورت'' کے عنوان سے — ایک ایکٹ کا ایک طویل ڈراما شامل ہے — اس کے علاوہ سودا؛ میرا ایک سفر؛ سڑک؛ پن؛ غریبوں کا بھگوان اور استخارہ'' نام کی چھ کہانیاں بھی شریک ہیں۔ ان میں سے چند کہانیوں کو بعد میں دوسرے افسانوی مجموعے میں بھی شریک اشاعت کیا گیا ہے۔ 1937 میں شائع ہوئے اس مجموعہ سے ایک بات جو بالکل واضح ہوتی ہے اور رشید جہاں کے افسانوں پر تحقیقی کام کرنے والوں کی معاون بنتی ہے وہ یہ کہ یہ کہانیاں 1937 تک لکھی جا چکی تھیں۔ گویا یہ مجموعہ ان کے بارہ تیرہ برسوں میں لکھی جانے والی کہانیوں پر محیط ہے۔ یہاں یہ سوال فطری ہے کہ کیا رشید جہاں نے اس مدت میں صرف یہی کہانیاں لکھیں یا یہ کہ مرتب نے انہیں کہانیوں کو لائق انتخاب تصور کیا — چونکہ ''دلی کی سیر'' اور ''پردے کے پیچھے'' جیسی تحریریں 1937 سے پہلے شائع ہو کر مقبول بھی ہو چکی تھیں۔ ممکن ہے یہ تخلیقات اس لئے بھی اس مجموعے میں شریک نہ کی گئی ہوں کہ یہ ایک ایسے انتخاب میں شامل تھیں — جسے ''ضبط'' کر لیا گیا تھا۔ ہماری محرومی یہ ہے کہ ہم آج تک یہ طے نہ کر سکے کہ آل احمد سرور نے ''سلمیٰ'' کا اردو ترجمہ کب کیا اور کہاں شائع ہوا؟

تحقیق کی نارسائیوں اور رشید جہاں کے افسانوں کی حقیقت کی قلعی اس وقت کھلتی ہے جب ہم ان کے دوسرے افسانوی مجموعے ''شعلۂ جوالہ'' سے گزرتے ہیں، یہ مجموعہ 1968 میں لکھنؤ سے شائع ہوا تھا۔ اس کے پیش لفظ میں ''ڈاکٹر حمیدہ سعید الظفر'' لکھتی ہیں کہ:

"پروفیسر آل احمد سرور" نعیم خاں اور دوسرے دوستوں

کے تعاون سے 14 مختصر کھانیوں اور ریڈیائی ڈراموں کا

انتخاب ھوا،ان میں ایك کھانی انگریزی سے ترجمہ ھے"

اسی مجموعہ کے بارے میں ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اپنی تحقیقی کتاب ''اردو افسانے کی راویت:1903 تا1990 ''میں بڑے وثوق سے کہتے ہیں کہ اس میں: گیارہ افسانے بعنوان ''افطاری''؛''مجرم کون''؛ چھدا کی ماں؛ فیصلہ؛صفر؛ آصف جہاں کی بہو؛''وہ''؛''ساس اور بہو''؛اندھے کی لاٹھی،وہ جل گئی،اور بے زبان......شامل ہے۔"

تعجب ہے کہ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اس مطبوعہ کتاب میں سے تین افسانوں کو کیوں کرشمار نہ کر سکے۔جب کہ اس مجموعہ میں چور،انصاف اور ''سلمیٰ'' جیسی تین اور کہانیاں موجود ہیں۔دراصل۔ان کی تحقیق کی بنیاد''دیدہ''نہیں''شنیدہ''پر ہے۔اگر وہ اس کتاب کو دیکھ لیتے تو ہرگز ایسی غلطی نہ ہوتی۔ہوا یہ کہ''شعلۂ جوالہ'' کا کاتب۔افسانوں کی ترتیب میں۔''چور'' اور ''انصاف'' کا نام فہرست میں شامل کرنا بھول گیا۔جب کہ اندرون متن یہ افسانے۔بہ اعتبار ترتیب14۔اور 17 نمبر پر۔اور۔بہ اعتبار صفحات صفحہ 92 تا99اور صفحہ 123 تا128 پر شریک کتاب ہیں۔ تحقیق کی رو سے ایک اور بات جو کھٹکتی ہے وہ یہ کہ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے رشید جہاں کی ایک کہانی ''نئی بہو کے نئے عیب'' کے عنوان سے شامل کی ہے،جب کہ یہی کہانی ''ساس اور بہو'' کے نام سے ان کے دونوں افسانوی مجموعے''شعلۂ جوالہ''(1968) اور''وہ اور دوسرے افسانے''(1977ء) میں شامل ہے۔اگر یہ کہانی ''نئی بہو کے نئے عیب'' کے عنوان سے کسی رسالے میں شائع ہوئی تھی تو۔ تحقیق کا تقاضہ یہ تھا کہ مرزا حامد بیگ اس کا حوالہ دیتے۔دراصل کہانی 'ساس اور بہو' کو'نئی بہو کے نئے عیب' کے عنوان سے شاہراہ کے مدیر پرکاش پنڈت نے دسمبر 1952 میں شائع کیا تھا۔

تحقیق کی ایک اور صورت حال:

فکشن سے دلچسپی رکھنے والے حضرات جانتے ہیں کہ احمد ندیم قاسمی نے 1946 میں ''نقوش لطیف'' کے نام سے خواتین افسانہ نگاروں پر مشتمل ایک کتاب مرتب کی تھی جس میں اس عہد کی 23 خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں کو شامل کیا گیا تھا۔ اس مجموعہ میں رشید جہاں کی ایک کہانی ''قانون اور انصاف'' کے عنوان سے شامل ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے لکھا ہے کہ:

"ڈاکٹر رشید جہاں سے سوال نامے کا جواب حاصل نہ کیا جاسکا۔ دراصل وہ تو اس نوع کے مجموعے ھی کے خلاف تھیں، قرۃ العین حیدر اور صدیقہ بیگم سیوھاروی نے میری دستگیری کی، ورنہ حجاب امتیاز علی کی عدم شمولیت کے ساتھ نئے افسانہ کی ایک بانیہ کی غیر موجودگی میرے مقصد کے لئے سخت مضر ثابت ھوتی۔"

یہ اقتباس تو دراصل اس وضاحت کے لئے نقل کیا گیا ہے کہ احمد ندیم قاسمی بھی رشید جہاں کو ''نئے افسانے کی ایک بانیہ'' تصور کرتے ہیں ورنہ میرا مقصد تو اس حقیقت کو سامنے لانا ہے کہ یہ کہانی جو ''قانون اور انصاف'' کے نام سے نقوش لطیف میں شامل ہے۔ یہی کہانی ''مجرم کون؟'' کے عنوان سے ''شعلۂ جوالہ'' اور ''وہ اور دوسرے افسانے'' نامی مجموعے میں شریک ہے۔

شعلۂ جوالہ — کی کچھ کہانیوں کے اختتام پر سنہ اشاعت درج ہے۔ کہانی ''مجرم کون''، جہاں ختم ہوتی ہے، وہاں اس کی اشاعت کا سال 1941 لکھا ہے۔ گویا پہلی بار یہ کہانی

1941 میں اسی نام سے شائع ہوئی تھی۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ آخر کس بنیاد پر احمد ندیم قاسمی نے اس کا عنوان ''مجرم کون'' کی بجائے ''قانون اور انصاف'' کر دیا۔ مشکل یہ ہے کہ رشید جہاں پر جن اہل قلم نے توجہ بھی کی ہے تو انہوں نے تحقیق یا تنقید میں احتیاط سے کام نہیں لیا۔

ہم جانتے ہیں کہ رشید جہاں ایک بے باک اور مجاہدانہ عزم والی خاتون تھیں۔ خوش بختی سے ان کے ماں اور باپ دونوں روشن خیال تھے، ایسے اور اتنے روشن خیال کہ اس عہد میں یعنی آج سے سو سال پہلے مسلم گرلس اسکول کی بنیاد رکھی اور تعلیم نسواں کو عام کرنے کی کوشش کی۔ رشید جہاں کے ذہن کی تشکیل اور مزاج کی بافت میں ظاہر ہے، ان کا خاندانی پس منظر، ان کا ماحول، ان کے آس پاس کی حیات انسانی نے نمایاں رول ادا کیا۔ رشید جہاں کی مصروفیات اور شب و روز پر غور کیجئے، میڈیکل پریکٹس، سماجی خدمات، سیاسی اور ثقافتی تحریک میں شرکت، اس کے ساتھ ساتھ تخلیقی کاوشیں یعنی ڈرامے، افسانے اور مضامین لکھنا۔ چنانچہ ان کے عملی اور علمی ذوق نے انہیں کبھی چین سے بیٹھنے نہ دیا اس لئے ممکن ہے کہ چاہتے ہوئے بھی وہ اپنی تحریروں کو سمیٹ نہ پائی ہوں۔ آل احمد سرور کے یہ الفاظ بھی ہمارے خیال کو تقویت پہنچاتے ہیں:

> ''......ان کی سیاسی اور ادبی مصروفیات انہیں اس کام پر پوری توجھہ بھی نھیں دینے دیتی تھیں...... مجھ سے بارھا انھوں نے کھا کہ وہ اپنا کام چھوڑ کر سارا وقت افسانے لکھنے میں گزارنا چاھتی ھیں، میں نے انھیں اس ارادے سے ھمیشہ باز رکھنے کی کوشش کی—''

ڈاکٹر حمیدہ سعید الظفر نے ''شعلۂ جوالہ'' کو مرتب کرتے ہوئے، جن خیالات کا اظہار کیا ہے اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اردو تحقیق نے رشید جہاں کے حوالے سے کتنی اور

کیسی بے توجہی برتی ہے۔ ان کے الفاظ ہیں:

"بہت سی کہانیوں، افسانوں اور ڈراموں کے مکمل اور ناکمل مسودے ان کی ناگہانی اور بے وقت موت سے تشنۂ طبع رہ گئے۔"

ان کے انتقال پر شاہراہ دھلی کے ایڈیٹر پرکاش پنڈت نے رشید جہاں نمبر شائع کرنے کی خواھش ظاہر کی...... مگر بدقسمتی سے "رشید جہاں نمبر' منظر عام پر نہ آسکا۔

1938 اور 1942 کے درمیان رشید جہاں نے بہت سی کہانیاں، ڈرامے اور مضامین لکھے، ان میں سے چند رسالہ "نیا ادب" میں اور اس زمانہ کے دوسرے رسالوں میں شائع ہوئے لیکن زیادہ تر مسودے کی شکل میں پڑے رہے۔"

ان بیانات سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ رشید جہاں کی تحریروں کو جن میں ان کے افسانے، ڈرامے اور مضامین وغیرہ شامل ہیں، یکجا اور مرتب کرنے کی باضابطہ اور سنجیدہ کوشش کبھی کی ہی نہیں گئی، اگرچہ رشید جہاں یادگار کمیٹی، دہلی نے اس جانب قدم بڑھایا تھا مگر حق تو یہ ہے کہ ان کی وفات کے پچاس سال بعد بھی نادم تحریر ہم رشید جہاں کے اس قرض اور فرض کو ادا نہ کر سکے۔

ہماری ادبی تاریخ نے ایک رشید جہاں کیا، غالب کو بھی ان کے عہد میں پہچاننے کی کوشش نہ کی تھی، غالب نے تو کہا بھی ہے کہ ؎

نہ ستائش کی تمنا، نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

غالب کی طرح رشید جہاں نے بھی اپنی پوری زندگی ستائش کی تمنا اور صلے کی پروا کئے بغیر گذاری۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ رشید جہاں کی نانہال یعنی فراش خانہ کی گلی اور غالب کے کوچہ (یعنی گلی قاسم جان) میں کوئی زیادہ فاصلہ نہ تھا اور وہ ہوائیں جو کوچۂ غالب سے ہو کر گزرتی تھیں کسی نہ کسی حد تک کوچۂ رشید جہاں کو بھی متاثر کرتی ہوں گی۔ چنانچہ پیرویٔ غالب میں رشید جہاں نے بھی اپنے سماج، معاشرہ اور اردو کے روایتی ادبی رجحان سے اجتہاد کی کوشش کی۔ یہ سچ ہے کہ وہ غالب جیسی بڑی فنکار نہ تھیں لیکن انہوں نے اپنے عہد میں جو کچھ کیا اس کے حوالے سے تاریخ ادب اردو میں رشید جہاں کا مقام اور نام محفوظ ہے اور رہے گا۔

ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم ان کی تحریروں کو نہ صرف تلاش کریں بلکہ انہیں صحت مند قرأت کے ساتھ مدون اور مرتب بھی کریں اور ہمارا یہی وہ عمل ہوگا جو صحیح معنوں میں رشید جہاں کے علمی اور عملی اعتراف کا ٹھوس ثبوت فراہم کرے گا۔

پیش خدمت ہے **کتب خانہ** گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیشِ نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

جدید اردو افسانے میں شہر کا تصور

جدید اردو افسانے کا نقطۂ آغاز فوری طور پر 1960 تسلیم کرتے ہوئے گفتگو آگے بھی بڑھائی جائے تو ''شہر کا تصور'' سوالیہ نشان بن کر سامنے آجاتا ہے۔ یعنی ''''شہر کا تصور'' سے کیا مراد ہے؟ خود شہر کیا ہے؟ علاوہ ازیں کیا لکھنؤ، بنارس، پٹنہ، رانچی، کانپور اور کلکتہ، ممبئی، دہلی اور مدراس وغیرہ کو ایک ہی نوع کے شہر میں رکھا جاسکتا ہے۔ کیا قصبہ، شہر اور بڑے شہر میں کوئی خط امتیاز کھینچا جاسکتا ہے؟ یہ مناسب ہے کہ شہر اپنے مزاج کے اعتبار سے انسانی زندگی کی بہت ساری سہولتوں اور تقاضوں کو پورا کرتا ہے، پر میرے نزدیک گاؤں یا شہر میں بنیادی فرق INFRASTRUCTURE کا ہی ہے جو گاؤں میں میسر نہیں۔ ورنہ سیدھے سپاٹ نیک افراد سے شہر خالی ہے اور نہ مکار، عیار، مفاد پرستوں کی کمی گاؤں میں ہے۔ ہر جگہ، ہر نوع کے کردار مل جائیں گے۔ اگر چہ ہمارے اردو شعراُ نے شہر کا جو بھی نقشہ کھینچا ہے، اس سے شہر اور شہریوں کی کوئی اچھی تصویر نہیں ابھرتی۔ مثلاً:

تم ابھی شہر میں کیا نئے آئے ہو
رک گئے راہ میں حادثہ دیکھ کر

☆

کوئی ہاتھ بھی نہ ملائے گا جو گلے ملو گے تپاک سے
یہ نئے مزاج کا شہر ہے، ذرا فاصلے سے ملا کرو

☆

سینے میں جلن آنکھوں میں طوفان سا کیوں ہے
اس شہر میں ہر شخص پریشان سا کیوں ہے

☆

آگ کے شعلوں سے سارا شہر روشن ہوگیا
ہو مبارک آرزوئے خار و خس پوری ہوئی

☆

الجھتے ہو تم، اگر دیکھتے ہو آئینہ
جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو، تو کیوں کر ہو؟

☆

نقشہ اٹھا کے کوئی نیا شہر ڈھونڈیئے
اس شہر میں تو سب سے ملاقات ہوگئی

اس نوع کے اور بھی اشعار پیش کئے جا سکتے ہیں لیکن آج جب دنیا 21/ویں صدی کی دہلیز پر کھڑی ہے اور پوری دنیا ہی سمٹ چکی ہے یا یوں کہیئے کہ گلوبلائزیشن کے تصور نے پوری دنیا کو ایک شہر میں تبدیل کر دیا ہے، ایسے میں دنیا اور شہر کی برکتوں اور اس کی لعنتوں سے

نہ آج کا گاؤں پاک ہے اور نہ آج کا شہر۔ انور سدید نے اپنی کتاب ''اردو افسانے میں دیہات کی پیشکش'' میں اس اندیشہ کا اظہار کیا تھا کہ جدید افسانے سے گاؤں کی گوریاں اور گلیاں غائب ہوتی جارہی ہیں۔ گاؤں کے مسائل کی بجائے ہمارے افراد اب شہر کی طرف رجوع کررہے ہیں۔ ترقی پسند ادب سے ذرا پہلے اور ترقی پسند ادب سے بہت بعد تک گاؤں، مزدور، کسان، طبقاتی کش مکش، صنعتی اور تمدنی انقلابات، فسادات، ہجرت، جنسی بے راہ روی جیسے موضوعات پر اردو افسانہ نگار اظہارِ خیال کرتے رہے لیکن بنگلہ دیش کی ولادت، پاکستان میں مارشل لا، ہندوستان میں مستقل اور مسلسل فسادات کا روگ، ہجرت کے سلسلے، انسان کی بے ضمیری اور بے اعتمادی، یہ ایسے امور ہیں، جنہوں نے اردو افسانہ نگاروں کو متاثر کیا۔ آخر وہ اپنے افسانوں کا مواد کہاں سے لیتے؟ اپنے کس سماج اور معاشرہ کی عکاسی کرتے؟ کس بات پر حیران ہوتے؟ کن موضوعات کی طرف اربابِ فکر ونظر کو متوجہ کرتے۔ ظاہر ہے ایسے میں بڑھتا پھیلتا شہر سامنے تھا۔ وہاں کے مسائل سامنے تھے۔ ''آنندی'' میں اسی شہر در شہر کے بسنے اور بسانے کا تصور تو سامنے آتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ''آنندی'' تہہ دار افسانہ ہے۔ اس میں معنی کی کئی سطحیں ہیں لیکن میری ناقص رائے میں یہ اردو کا پہلا افسانہ ہے جس میں شہر کے بننے کا عمل سامنے آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اپنے موضوع کے اعتبار سے یہ افسانہ آج بھی بہت خوبصورت، معنی خیز اور اکلوتا ہے۔ غلام عباس نے نہایت فنکاری کے ساتھ ''زنان بازاری'' کے حوالے سے شہر کی آبادکاری کے امکانات، مضمرات، خدشات اور ضروریات پر گفتگو کی ہے۔ شہر کے ذکر سے کرشن چندر کے افسانے بھی خالی نہیں ہیں۔ ''مہالکشمی کا پل''، ''دادر پل کے بچے'' وغیرہ افسانے سامنے کی مثال ہیں۔

جیسا کہ اوپر ذکر آچکا ہے، آج جب کہ پوری دنیا ایک شہر میں تبدیل ہوگئی ہے، انفارمیشن ٹیکنالوجی، کمپیوٹر ایج، انٹرنیٹ اور ای۔ میل کے باعث فاصلے گھٹنے لگے ہیں۔

انسان خطوط نویسی اور "ڈاکیہ" کی بجائے الیکٹرونک میل سے کام لینے لگا ہے، سیل فون اور سائبر کیفے کے استعمال میں لذت محسوس کر رہا ہے، ایسی صورتِ حال میں نئے نئے مسائل سامنے آرہے ہیں اور سچی بات یہ ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں نے ابھی ان نئے موضوعات پر گرفت بھی نہیں کی ہے۔ الا ماشاء اللہ!

جدید افسانہ نگاروں میں اگر ہم حسین الحق، عبدالصمد، شوکت حیات، شفق، قاسم خورشید، شموئل احمد، انیس رفیع، سلام بن رزاق، سید محمد اشرف، علی امام نقوی، ساجد رشید، مقدر حمید، انجم عثمانی، مشرف عالم ذوقی، ترنم ریاض، محسن خان، غزال ضیغم، طارقِ چھتاری وغیرہ وغیرہ کے افسانوں پر نگاہ کریں تو ان کے موضوعات سامنے آتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے شہر کی طرف رخ تو کیا مگر فسادات کے حوالے سے بلراج کومل نے لکھا ہے:

> "فسادات جب ہوتے ہیں تو لوگ نہ صرف اقتصادی طور پر مجروح ہوجاتے، برباد ہوجاتے ہیں بلکہ نقل مکانی پر بھی مجبور ہوجاتے ہیں۔...... یہ ایک قسم کی ہجرت کا مسئلہ اور اس سے متعلقات کامسئلہ ہے۔ اس صورتِ حال کو سمجھنے اور اس کی تخلیقی تجسیم کرنے کے تعلق سے مشرف عالم ذوقی، عبدالصمد، علی امام نقوی، شفق، حسین الحق اور دیگر افسانہ نگاروں نے اپنی نگارشات پیش کی ہیں۔
>
> ایک دوسری قسم کی ہجرت جس کی صورتیں پچھلے کئی برسوں میں ابھر کر سامنے آئی ہیں، وہ دیہات سے بڑے شہروں کی جانب آبادیوں کی ہجرت ہے۔ یہ دیہات

میں روزگار اور سہولیات کی کمی یا فقدان کے باعث
ہوا ھے یا اونچی ذات اور نیچی ذات کے لوگوں کے تصادم،
نجی لڑاکو دستوں اور سیناؤں اور رشوت خور انتظامیه
کی بے عملی یا بدعملی کے باعث۔ ایك اور قسم کی
ھجرت بھی ھے جو لوگوں کو اپنے ملك سے غیر ملکوں
میں لے جاتی ھے۔"

جدید افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں شہر کی اس صورتِ حال پر خوب روشنی
ڈالی ہے۔ بلراج کومل ہی اس گفتگو کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"معاصر افسانہ نگار شہروں کے مکیں ھیں اور شہری
زندگی کو دیہات کی زندگی کے مقابلے میں بھتر جانتے
ھیں۔ اسی تعلق سے ان کے یھاں شہری زندگی کے
تصادموں، آبادی کی افراط، رشتوں اور اقدار کے زوال و
انھدام کے مظاھر کا اظھار وسیع پیمانے پر ملتا ھے۔ علی
امام، انور خاں، جتندر بلو، سریندر پرکاش کے یھاں
شہری اور دیھاتی زندگی کے تضادات کا ذکر اکثر و
بیشتر ملتا ھے۔ جوگندر پال اگرچه ان افسانه نگاروں سے
عمر میں بڑے ھیں لیکن انھوں نے بھی شہری زندگی میں
رشتوں کے زوال اور عامیانه پن کے مظاھر کو اپنی
تخلیقات کا موضوع بنایا ھے۔"

بلراج کومل نے یہاں جن افسانہ نگاروں کے نام لئے ہیں، ان میں اور اضافہ کیا
جاسکتا ہے۔ بغور دیکھا جائے تو بمبئی کے افسانہ نگاروں کے یہاں شہر کا جو تصور ابھرتا ہے، وہ

حیدر آباد یا دوسرے شہروں سے ذرا مختلف ہے۔ ترنم ریاض شہر کے جس تصور کو پیش کرتی ہیں، وہ دوسرے مسائل کی نشاندہی کرتا ہے۔ مثلاً ان کی ایک کہانی جس کا نام ہی ''شہر'' ہے، ایک عجیب فضا کو پیش کرتی ہے۔ ایک نوجوان اپنے دو بچوں کے ساتھ ''شہر'' کی رونق اور بچوں کے مستقبل کے پیش نظر قصبے سے اپنا تبادلہ ''شہر'' میں کراتا ہے۔ دو دن کے بعد وہ اپنے مرکزی دفتر کی ہدایت پر سائٹ پر چلا جاتا اور تمام تر کوشش کے باوجود بر وقت گھر واپس نہیں آپاتا ہے۔ دو بچے اور ان کی ماں فلیٹ میں تھے اور وہ فلیٹ....

"14/ منزلہ عمارت کا سب سے اوپری فلیٹ تھا۔ عمارت کی ہر منزل پر تین تین فلیٹ تھے مگر سب سے اوپر والی منزل پر یہی ایک فلیٹ تھا۔ کیونکہ ایک طرف ڈِش انٹینا تھا اور دوسری طرف پانی کی ٹنکیاں۔ درمیان میں یہ اک فلیٹ ہی بن پایا تھا۔"

اس الگ تھلگ فلیٹ میں اچانک ان بچوں کی ماں کا انتقال ہو جاتا ہے۔ بچوں کی عمر 5/سال سے زیادہ ہرگز نہیں ہے۔ ان کے ہاتھ دروازے کی چٹخنی تک بھی نہیں پہنچ پاتے۔ وہ مردہ اور زندہ میں فرق بھی نہیں کر سکتے۔ چنانچہ ان کا معصوم اضطراب قاری کو بوکھلا دیتا ہے۔ اقتباس ذرا طویل ہے لیکن بصورتِ مجبوری اسے قبول کرلیں تاکہ میری بات واضح ہو سکے۔ کہانی میں آپ کی شرکت بھی ہو اور شہر کے تصور کا ایک رُخ بھی سامنے آسکے:

"صبح دروازے کی گھنٹی بجی تھی تو سونو کی آنکھ اسی آواز سے کھل گئی تھی۔ ممی اور ثوبیہ سو رہی تھیں۔ سونو دروازے تك گیا اور اس نے دروازے کی نچلی چٹخنی بھی کھولی تھی مگر میز پر کھڑے ہونے کے

باوجود اس کا ھاتھ دروازے کے اوپر والی چٹخنی تک نہ پھنچ سکا۔

’جی کون ھے؟‘ اس نے پکارا بھی تھا مگر باھر سے کوئی جواب نہ آیا۔ آنے والے نے شاید اس کی آواز نھیں سنی تھی اور دروازہ نہ کھلنے پر لوٹ گیا تھا۔

ممی! کوئی گھنٹی بجا رھا ھے۔ ممی...... ممی...... اس نے کئی بار ممی کو پکارا تھا مگر ممی جانے آج کیسی نیند سو رھی تھیں۔ جاگ ھی نھیں رھی تھیں۔

ممی...... ممی جی...... کوئی دروازے کی گھنٹی بجارھا ھے۔ اس نے اونچی آواز میں پکارا تو ثوبیہ نے ابروئوں کے رُخ پر خمیدہ پلکوں والی منی منی آنکھیں کھول دیں اور اٹھ کر بیٹھ گئی۔ آنکھیں جھپک جھپک کر ادھر ادھر دیکھا اور بھائی کو بھی پکارتے سن کر خود بھی ممی پکارنا شروع کر دیا۔

مگر ممی بول نھیں رھی تھیں۔ ممی کے دھانے کے چاروں طرف کوئی سفید سی چیز جمی ھوئی تھی۔ ھاتھ پائوں بھی کچھ عجیب طرح سے پھیلے ھوئے تھے۔

ثوبیہ نے ماں کی طرف سے کوئی جواب نہ پاکر رونا شروع کر دیا۔“

افسانہ نگار نے ان بچوں کی محرومی اور معصومیت کے حوالے سے ’’شہر‘‘ کی اس

زندگی پر اظہارِ خیال کیا ہے، جہاں NUCLEOUS FAMILY کا تصور سامنے رہتا ہے اور نئے ذہن کے جوڑے جوائنٹ فیملی کو عذاب تصور کرتے ہیں۔ افسانہ نگار نے اس افسانے کا کوئی انجام نہیں دکھایا ہے بلکہ بچوں کو اس بند اور الگ تھلگ فلیٹ میں مردہ ماں کے پاس روتا بلکتا چھوڑ دیا ہے تاکہ قاری شہر کی برکتوں اور زحمتوں کے حوالے سے کوئی فیصلہ خود کرے۔ حقیقت یہ ہے کہ ALIENATION کے اس شہری تصور کو ترنم ریاض نے فن کاری کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

شوکت حیات کی ایک کہانی ''پاؤں'' بھی شہر کے تصور کو پیش کرتی ہے۔ شوکت حیات چونکہ منجھے ہوئے فن کار ہیں، اس لئے انہوں نے کمالِ فنکاری کے ساتھ ایک مسئلے سے دوسرے مسئلے کو جوڑتے ہوئے اس طرح اپنی بات سامنے رکھی ہے جس سے شہر بھی سامنے آتا ہے، وہاں کی زندگی کا ڈھب بھی، طرزِ حیات بھی اور ملکی مسائل بھی۔ مثلاً:

> "مختصر سی اس بس میں چھروں سے کئی گناہ زیادہ نتھنے ھیں...... نتھنوں سے زیادہ سانسیں ھیں۔ سانسوں سے زیادہ تصادم اور تصادم سے زیادہ تعفن...... اور بغیر پائوں کے کھڑے ھوئے لوگ رومال نکالنا چاھتے ھیں تو انھیں جیب میں ھاتھ گھسانے کی جگه بھی نھیں ملتی اور......
>
> کیسی کیسی مشکلوں سے وہ بس میں چڑھ سکا۔ پوری زندگی میں اسے صرف اتنا موقع دیا گیا کہ جیسے تیسے گرتے پڑتے کم از کم بس پکڑلے۔ وہ جو دنیا کی سب سے بلند چوٹی سر کرنے کی تمنا رکھتا تھا، اس بس میں سوار

ہو کر معلق ہونے کی تلخی گھونٹ رہا ہے۔"

یعنی جسے اشرف المخلوقات بنایا گیا، وہ اپنی خواہشوں، بندشوں، حدبندیوں اور سرحدوں کے طفیل کس قدر مجبور ہوگیا ہے۔ شہر کی بھیڑ گھما گھمی، وہاں کے بے ہنگم تقاضے، انسان کی بے بسی اور بے اعتباری.....افسانہ نگار اپنے موضوع کو پیش کرنے میں بڑی حدتک کامیاب رہا ہے۔

ایسے جدید افسانوں کی کمی نہیں جن میں شہر کا تصور سامنے آتا ہے۔ اگر ان تمام افسانوں پر گفتگو کی جائے اور ان سے مثالیں دی جائیں تو ایک کتاب کی ضرورت پڑے گی اور دوسری اہم بات یہ ہے کہ افسانہ نگاری ایک فن ہے، ظاہری بات ہے، یہاں کوئی فنکار محض سیدھے سادھے طریقے سے شہر کا تصور اور تصویر ہرگز پیش نہیں کرے گا بلکہ قصے، واقعات، کردار اور حالات کے حوالے سے شہر کی افراتفری یا بہتری کی طرف اشارے کرے گا۔ مثلاً حسین الحق کی کئی کہانیاں شہر کے تصور کو سامنے لاتی ہیں۔ ''ڈوبتے ہوئے'' اور ''مطلع'' میں بھی ان افسانوں کے ''کردار'' جس طرح REACT کرتے ہیں، اس میں شہر کے مزاج کا ہی دخل ہے۔ ہیرو کا ''اس لڑکی'' کی یاد سے غافل ہونا یا تمام ترکسک اور خواہش کے باوجود وقت میں مقید ہو جانا، دراصل شہر کی برکتوں کا ہی نتیجہ ہے۔ حسین الحق اس بے بسی کا اظہار کس طرح کرتے ہیں، آپ بھی محسوس کیجئے:

"تاجرانِ شہر کے ساتھ کوک پیتے اور مختلف سماجی، تعلیمی اور ادبی اداروں کی میٹنگوں کی صدارت کرتے کرتے خود اپنے آپ کو بارہا یاد آیا ہوں، اندر ہی اندر کوئی رویا، تڑپا اور سسکا ہے۔ ایسے لمحے میں بس کسی گوشے میں چپکے سے رونے کو کتنی بار من تڑپا۔ مگر اس

کی فرصت کہاں! بزنس اتنا پھیل گیا ھے کہ سر اٹھا کر کسی طرف دیکھنے یا سر جھکا کر اپنے اندر جھانکنے کی بھی فرصت نہیں ملتی۔ وہ دن تو کب کے پیچھے چھوٹ گئے...... آج میرا شمار شہر کے چند اھم امیر ترین لوگوں میں ھوتا ھے۔

اور اب زندگی کی بے پناہ مصروفیتوں میں اسے بھی آھستہ آھستہ بھولتا جارھا ھوں، اس کی باتیں، شرارتیں، شکوے، زلفوں کو رخ سے ھٹانے کی ادا، حد ھے کہ اس کے چھرے کے نقوش بھی آھستہ آھستہ مدھم ھوتے جارھے ھیں۔"

حسین الحق کی محبت اوران کی محبوبہ، شہر کے ہنگاموں میں اتنی کھوگئی ہے کہ انہیں پتہ نہیں وہ لڑکی اب کہاں ہے۔

''مطلع'' میں ماتھر، گپتا، رستوگی، چٹوپادھیائے اور طالب علموں کے درمیان CONFLICT دراصل شہری زندگی کے ہی ایک پہلو کو پیش کرتا ہے۔ ورنہ پاٹ شالاؤں میں ایسا ماحول، منظر اور ٹکراؤ کہاں نظر آتا ہے۔

ممبئی کے زیادہ تر افسانہ نگاروں نے شہر کے تصور کو پیش کیا ہے۔ مفاد پرستی، بے گانگی، غنڈہ گردی، احسان فراموشی، سیکس بازار اور جرائم کی دنیا کی دلچسپی، تنگ مکانوں، چالوں اور کھولیوں کی جھلکیاں، چمکتی، دمکتی سڑکوں پر ہراساں افراد، نمبروں کے اسیر شہری، جو صبح سے شام تک ''نمبروں'' میں گرفتار رہتے ہیں۔ دفتر کے لیے بس کا نمبر، افرادِ خانہ کا پیٹ بھرنے کے لئے گیس کا نمبر، پہچان کے لئے گھر کا نمبر، رابطہ کے لئے ٹیلیفون کا نمبر، پیسے کے لئے بینک کے پاس بک کا نمبر۔

یہ شہر، سڑکیں جس کی شریانیں ہیں اور جن میں خون کی جگہ بسیں دوڑتی ہیں اور نمبروں کے اسیر شہری اپنی فترل کا پتہ بسوں کی پیشانی پر تلاش کرتے ہیں۔ اس مقام پر سلام بن رزاق، ظفر اوگانوی، انیس رفیع، انور خاں، شموئل احمد، انور قمر، بیگ احساس، قاسم خورشید، سید محمد اشرف وغیرہ وغیرہ کی کئی کہانیوں پر گفتگو کی جاسکتی ہے مگر اس وقت ساجد رشید کی ایک کہانی ''جنت میں محل'' کا ذکر کرنا چاہوں گا۔ یوں تو ان کی دوسری کہانیاں ''ایک گمشدہ عورت''، ''چادر والا آدمی اور میں''، ''ایک چھوٹا سا جہنم'' وغیرہ وغیرہ بھی شہر کا اچھا خاصا تصور پیش کرتی ہیں مگر ''جنت میں محل'' کا کردار ''مشتاق'' جو فجر کی نماز کا عادی تھا اور ایک اچھے خاندانی ماحول سے متعلق تھا، ممبئی جیسے شہر میں ملازمت کے حصول کی خاطر آتا ہے اور کس طرح دھیرے دھیرے ممبئی اسے اپنے رنگ میں رنگتی ہے، اس عمل کو ساجد رشید نے فن کاری کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

مشتاق کے والدین مشتاق کو فجر کی نماز کی تنبیہ کرتے تھے، وہ اس کا عادی بھی تھا مگر ممبئی کی بانہوں میں آکر اور دفتری مصروفیات کے باعث وہ اس کا پابند نہیں رہ گیا تھا۔ کمپنی کے لئے اسے کئی ان چاہے کام بھی کرنے پڑتے ہیں۔ مثلاً لڑکیوں کی فراہمی، شراب کا انتظام، مختلف نوعیت کے دوسرے ناجائز کام۔ وہ جو اپنے والدین کا فرمانبردار تھا، شہر کی زندگی کے معمولات نے اسے اس سعادت مندی سے بھی محروم کر دیا۔ چنانچہ زیرِ نظر اقتباس میں خود افسانہ نگار کے اس کرب کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے:

> ''وہ جب گھر پہنچا تو اس کے پیروں میں رعشہ تھا اور سینے میں بگولا اٹھ رہا تھا کیونکہ اس نے اپنے ناخلف ہونے کے دکھ کو ایک بار (BAR) میں جاکر بیئر کی تین ٹھنڈی بوتلوں سے دھونے کی کوشش کی تھی۔''

کسی اولاد کو اپنے ناخلف ہونے کا احساس ہو جائے، یہ بھی بڑی بات ہے۔ شاید ساجد رشید نے مشتاق کے ذریعہ شہری زندگی میں بچی کھچی اس ''سعادت مندی'' کو ہی اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔

یہاں میں چند دیگر افسانوں کے اقتباسات پیش کرنا چاہوں گا جن سے شہر کے تصور کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ صنعتی پھیلاؤ اور ترقی، سائنسی ایجادات، شہر کا معاشرہ، ٹی وی، کیبل کنکشن، موبائیل فون، فیملی پلاننگ کے طریقۂ کار، بڑی کمپنیوں کے لئے میٹنگ اور اس میٹنگ میں شرکت کے لئے آئے ہوئے مہمانوں کی تفریح کے لئے شراب اور شباب کا انتظام اور انعرام، یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

"ہر دن اس سے پہلے والے دن کی طرح گزار گزار کر اکتا گیا تھا۔ سورج نکلتے ہی فائلیں، یس سر، ویری ویل سر، تھینک یو سر، پھر گھر میں بك بك چخ چخ۔ دفتر سے بچی فائلیں، دوات قلم، قلم دوات، کاغذ، کاغذ بے معنی لفظ۔"
('چھٹی کا دن': انور سجاد)

"ٹی وی ہمارے گھر میں اس لئے نہیں آیا کہ اس کے بغیر جینا نا ممکن ہو گیا تھا۔ ٹھوس وجہ یہ ہے کہ آس پاس کے تمام بنگلوں پر جب انٹینے کھڑے ہو گئے تو انیل اور رنجنا کو اپنی چھت خالی اور سونی لگنے لگی اور کلپنا کو اپنی ملنے جلنے والیوں کو منہ دکھانا مشکل ہو گیا۔"
('سب ٹھیك ہے'، شرون کمار ورما)

جنسی بے راہ روی محتاط مباشرت، ایڈز سے بچنے کی کوشش، ایچ آئی وی پازیٹیو اور

نیگیٹیو جیسے خطرات، ضبط تولید پر عمل۔ اس کی بہترین صورت ''غبارے'' کا استعمال ہے۔ رشید امجد نے اس مسئلے کو اپنی کہانی ''سناٹا بولتا ہے'' میں خوبصورتی سے اٹھایا ہے:

"تم کون ہو؟

ہم...... ہم ربڑ کے غباروں میں پیدا ہوئے ہیں؟ اس گٹر کے اندر ربڑ کے غبارے؟

ھاں، وہ ربڑ کے غبارے جو لوگ استعمال کر کے پھینک دیتے ہیں۔"

نسیم محمد جان کی ایک کہانی ''گھڑی کی سوئیاں'' کی یہ عبارت دیکھئے:

"پھلے پھل جب اس شہر میں آیا تو بوجھ ڈھوتا تھا۔ پھر رکشا چلانے لگا۔ اس نے شہر میں رکشا ڈرائیوروں کی یونین قائم کی تھی، پھر رفتہ رفتہ مزدور یونین کا سکریٹری بن گیا تھا۔ اب نہ رکشا چلا تا ھے، نہ مزدوری کرتا ھے۔ پچھلے سال اس نے بھت شاندار مکان بنوایا ھے۔"

شہر میں شناخت بھی ایک مسئلہ ہے۔ بے چہرگی کے اس مسئلے پر کئی افسانہ نگاروں نے کہانیاں لکھی ہیں مگر یہاں صرف ایک اقتباس انیس رفیع کے ایک افسانہ ''پشت پر رکھا آئینہ'' سے:

"چھرے کے نام پر کچھ بھی نھیں بچا تھا، محض داڑھی یا پھر آنکھیں...... انگلیوں کی جگہ لمبے لمبے نوک دار

ناخن۔ گویا اپنے ھی ناخنوں سے کرید کرید کر چھرے کو لاپته کرلیا تھا اس نے۔"

کچھ اور اقتباس بغیر کسی تبصرے کے:

"ان ملکوں کی ھوا بڑی خطرناك ھے۔ آدمی کے تن من پر اتنی تیزی سے اثر کرتی ھے که وہ صرف اپنے لئے ھی زندہ رھنا چاھتا ھے۔ اپنے ھی بارے میں سوچتا ھے اور کسی سے گھرا سمبندھ رکھنا پسند نھیں کرتا۔"

('ھوا کے دوش پر': جتندر بلو)

"پھلے لوگ اھلِ خانه تھے۔ وہ جھاں بھی ھوتے تھے، اپنے گھر کے اندر ھی ھوتے تھے مگر ھم خانه بدوش ھیں۔ یعنی ھم نے اپنے گھر کی خواھش کو دل سے نکال کر کندھوں پر ڈال لیا ھے۔" ('عمود': جوگندر پال)

''اپنا رنگ'' ظفر اوگانوی کی اچھی کہانی ہے۔اس افسانے میں انہوں نے شہری زندگی کے المیے کوایک دوسرے انداز سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔اس افسانہ کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"سارے چھرے تھکے ھوئے تھے۔ ساری انگلیوں میں تیرہ پیسے کے ٹکٹ دبے ھوئے اپنی ھیئت کھو رھے تھے۔ پارك سرکس سے دھرم تله تك ان تیرہ پیسوں کے ٹکٹ کا اپنا وجود ھے جو مسافروں کے اترتے ھی یا دھرم تله پھنچتے ھی ختم ھوجائے گا۔

میں نے سوچا اور اپنی انگلیوں میں دبے ہوئے ٹکٹ کے نمبر چبانے لگا۔"

صبا اکرام نے اپنے مضمون ''جدید افسانہ اور کھوئی ہوئی پہچان'' میں اس مسئلے پر یوں روشنی ڈالی ہے۔ان کے الفاظ ہیں:

"......دوسری طرف دیہاتوں سے شہروں کی طرف نقل مکانی کا ایک رجحان بھی پیدا ہوا اور جب اکھری شخصیتوں والے سیدھے سادے دیہاتی اپنی پہچان کا سرمایہ اپنی گٹھری میں لئے صنعتی شہروں میں داخل ہوئے تو انہیں بھی لٹنے میں دیر نہ لگی۔ بے چہرہ لوگوں کی بھیڑ میں کب اور کس طرح ان کی گٹھری غائب ہوگئی، اس کا انہیں علم بھی نہ ہوسکا اور پھر ہر قدم پر نئے تجربات اور نئے تقاضوں کے ہاتھوں میں کھلونا بن کر اپنی شخصیت کو بہ یک وقت مختلف سانچوں میں ڈھالنے کی کوشش میں لگ گئے، جس کے نتیجے میں وہ اور تو سب کچھ بنتے رہے لیکن پھر کبھی وہ نہ بن سکے جو وہ اصلاً تھے۔"

حقیقت یہی ہے اور شہر کا سب سے سنگین معاملہ بھی یہی ہے۔یعنی POLLUTION & ADULTATION یہاں آکر اشیاء اور انسان سب آلودہ ہوجاتے ہیں۔حادثے رلاتے نہیں، دل کش اور دل فریب منظر لبھاتے نہیں۔رشتوں میں بکھراؤ اور ناپائیداری، ذہنوں میں تناؤ آجاتا ہے چنانچہ وہ انسان پھر کبھی ویسا نہیں بن پاتا، جیسا کہ گاؤں کے کچے مکانوں میں پیپل کے چھاؤں میں تھا۔

بہ نظر غائر دیکھا جائے تو جدید افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے طور پر شہر کے تصور کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ کل بھی وہ اس عمل میں مصروف تھے اور آج بھی کہانیوں میں شہر کا تصور (مثبت اور منفی) سامنے آتا رہتا ہے لیکن اب جبکہ تمام عالم ہی ایک شہر میں بدل گیا ہے، اس لئے مسائل بھی اسی نوعیت کے سامنے آرہے ہیں۔ نئے افسانہ نگاروں کے سامنے یہ ایک چیلنج ہے کہ وہ شہر میں ملنے والی سہولتوں اور آسائشوں کو رحمت بنا کر پیش کرتے ہیں یا زحمت۔ مشکل یہ بھی ہے کہ سائنسی ترقی اور ''کمپیوٹر انقلاب'' نے شہر اور گاؤں کے تصور کو بھی گڈمڈ کر دیا ہے چنانچہ راقم السطور کا یہ سوال جو مضمون کے آغاز میں اٹھایا گیا تھا، انجام کار بھی سوالیہ نشان کی شکل میں سامنے کھڑا ہے کہ: آخر اب شہر کا تصور کیا ہے؟ گاؤں کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور شہر کہاں سے پیر پھیلانا شروع کرتا ہے؟ یہ آسان سوالات نہیں ہیں؟ اس کے لئے HUMAN PSYCHOLOGY، SOCIAL اور CULTURAL تاریخ، روایات اور اقدار، سب پر گفتگو کرنی ہوگی۔ صرف سامنے دیکھ کر اور آنکھیں کھول کر افسانے میں شہر کو تلاش کرنا مشکل ہوگا، اس کے لئے آنکھیں بند بھی کرنی ہوں گی۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

مکان : عرفان ذات کی کوشش

پاکستان اور ہندوستان کے ادبی مقتدرے میں اور تو بہت سی چیزیں اختلاف اور تفریق رکھتی ہیں لیکن ان میں جو بات بہت نمایاں نظر آتی ہے وہ یہ کہ وہاں افسانے کے بالمقابل ناول بھی لکھے جاتے رہے ہیں اور اس میں ہمارے یہاں کی طرح صرف قرۃ العین حیدر کی عمر کے ہی ناول نگار نہیں ہوتے بلکہ نئے لکھنے والوں میں بھی ناول نگار نظر آتے ہیں۔

ترقی پسند تحریک نے جہاں افسانوں کی دنیا میں بڑے بڑے نام پیدا کئے وہاں ناول کی صنف میں (ہندوستان میں) تنہا پریم چند نظر آتے ہیں۔ یوں تو اس فہرست میں کرشن چندر، عصمت چغتائی، عزیز احمد اور دوسرے بھی شامل کئے جاسکتے ہیں مگر پریم چند کے ناول گئو دان سے کوئی ناول آگے نہیں جاسکا ہے۔

مقام شکر ہے کہ ''تازہ واردانِ بساط ادب'' میں جو ادیب شامل ہیں۔ یعنی آٹھویں دہائی اور نویں دہائی کے ادیب، انہوں نے افسانہ کے ساتھ ساتھ ناول میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ میری مراد ایک ہی عہد کے لکھنے والے مشرف عالم ذوقی، عبدالصمد، انور خاں، مظہر

الزماں خاں، غضنفر اور پیغام آفاقی ہی سے ہے۔ یہ بڑی خوش گوار اور تازہ ہوا ہے جو اردو افسانوی ادب کی طرف آئی ہے۔ اس لحاظ سے نویں دہائی کے اواخر کو ہم ''اردو ناول کا عہد'' بھی کہہ سکتے ہیں۔

انور خاں، عبدالصمد، مشرف عالم ذوقی اور غضنفر کے عصر سے تعلق رکھنے والے پیغام آفاقی کا ناول مکان خاصا اہم ناول ہے۔ پیغام آفاقی نے افسانے تو لکھے مگر بہت کم (ناول ''مکان'' کی اشاعت تک)۔ پھر آدھی دہائی کی مسلسل خاموشی نے ادبی منظرنامے سے انہیں تقریباً فراموش کردیا، پر ان کے ناول مکان کے بعد یہ اندازہ ہوا کہ ان کی خاموشی کتنی معنی خیز صورت میں سامنے آئی ہے۔

مکان — ایک ایسا ناول ہے۔ جس پر تنقیدی شریعت کا کوئی فتویٰ آسانی سے صادر نہیں کیا جاسکتا۔ نہ اس کے موضوع کو واضح کیا جاسکتا ہے اور نہ مقصد کو، اور نہ تو تکنیک کو۔ یہ ایک وسیع و عریض مکان ہے۔ جو کبھی سمٹ کر ذات اور پھیل کر کائنات میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ کبھی یقینی اور بے یقینی کی فضا میں لپٹ جاتا ہے لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ہر ذات اپنے اندر ایک کائنات اور ہر کائنات اپنے اندر ہزاروں ذات رکھتی ہے۔ موضوع سے قطع نظر، زبان اور بیان کے اس دھند لکے میں (جو پچھلے دس پندرہ سال سے ہمارے افسانوی ادب میں پہ چھایا ہے ☆)، اس ناول کا صاف ستھرا بیانیہ بھی اس کی READABILITY کو بڑھاتا ہے۔

یوں تو پچھلے دس پندرہ سال میں ہندوستان میں اردو میں ناول ہی کتنے لکھے گئے — فرار اور نادید — اور اب گردش رنگ چمن کو بھی شامل کرلیجئے۔ نادید ایک اچھی کوشش تھی لیکن زبان اور ترسیل کے فقدان نے اس کے پَر پرواز تراش دیئے۔ فرار کو موضوع کی محدودیت نے نقصان پہنچایا۔ رہی بات عینی کی سوان کی STEREOTYPE زبان اور کم و بیش یکساں

موضوعات سے جس گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔۔ مجھے کہنے دیجئے کہ نئی نسل کے ان ادیبوں کے ناول اس حبس سے نجات دلاتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ناول کے نگارخانہ میں ایک تازہ ہوا اور انوکھی روشنی وارد ہوگئی ہے۔ اور یوں احساس ہوتا ہے کہ ہم اپنے عہد میں جی رہے ہیں۔ پریم چند کا پورا ادبی وقار اس لیے آج تک قائم اور دائم ہے کہ انہوں نے اپنے عہد کی کہانی، اپنے عہد کی زبان میں سنائی۔ ان فنکاروں نے بھی اپنی تخلیقات میں اپنے عصر کی کہانی اپنے عصر کی زبان میں سنانے کی کوشش کی ہے۔ کہیں کچھ واضح نہیں ہے اور لگتا ہے کہ سب کچھ کھلا کھلا سا ہے اور واضح بھی۔

ناول۔۔ مکان کی دو بڑی صاف سطح ہے۔ ایک وہ سطح جہاں یہ سمجھ میں آتا ہے کہ کہانی نیرا کے مکان سے شروع ہوتی ہے اور ختم بھی لیکن یہ ایسی عام سطح ہے جو ہر طبقہ کے قاری کو گرفت میں لیتی ہے اور ان کی دلچسپی کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ اسے ہم ناول کا تفریحی پہلو بھی کہہ سکتے ہیں۔۔ لیکن اس کی دوسری سطح وہاں سے شروع ہوتی ہے۔ جہاں ناول ختم ہوتا ہے:

"۔۔اور اس نے اپنے آپ سے کہا؟ نیرا۔۔ دیکھو۔۔ اس پورے منظر کو غور سے دیکھو۔۔ انسان کائنات کا ایک نقطہ ھے۔۔ کائنات کے تمام جانے مانے نقطوں میں اہم ترین۔۔ کائنات کو اپنے نقطۂ نظر سے تو لو۔۔ جانچو۔۔ اور پاٹو۔۔ کائنات ہاتھی اور بھینسے اور دریا اور ہوا اور آتش فشاں اور نظام شمسی اور گلیکسنر اور وقت کے بھاؤ کی طرح بڑی اور اپنے آپ میں گم ھے۔ اس کو پکڑنا سیکھو۔ اس کا شکار کر کے اس کو پالتو بنانا اور اس پر سواری کرنا

سیکھو— کائنات ان پہاڑی وادیوں کی طرح ہے۔ تم اپنی جگہ بدلتی ہو تو تمہارے لیے اس کی شکل بدل جاتی ہے۔ تم اس کے قدموں تلے آئو گی تو یہ تمہیں کچل دے گی۔ تم اس کی پیٹھ پر بیٹھ جائو گی تو تم کو زندگی کی بلندیوں کی سیر کرائے گی — سپاٹ مناظر سے باھر نکلو اور ان پہاڑیوں کی سیر کرو۔ دیکھو کائنات ایسی ھے اور یہی کائنات سے تمہارا رشتہ ہے۔"

(اشاعت اول 1989 ص۔400)

یہ ناول کا اختتام ہے مگر ناول کی اس دوسری سطح کا آغاز— یہ وہ سطح ہے جو ایک سنجیدہ اور باشعور قاری پر ''جہانِ معنیٰ'' کے نت نئے دروازے کھولتا ہے۔ اسے ناول کا فکری پہلو بھی کہہ سکتے ہیں۔ اور یہ فکری پہلو اس ناول کے ہر کردار میں موجود ہے۔ خواہ وہ نیرا ہو یا آلوک، اشوک ہو یا کمار، سونیا ہو یا مسز بترا وغیرہ—

ناول میں فکر یہ پہلو جاری وساری ہے اور اگر ہم غور سے دیکھیں تو یہ بھی اندازہ ہوگا کہ مکان جو ایک کائنات کا اشاریہ ہے، اس کا ہر انسان اس کو اپنے اپنے نقطۂ نظر سے تولتا ہے، جانچتا ہے اور پاتا ہے۔ بقول شاعر ؎

دنیا جسے کہتے ہیں جادو کا کھلونا ہے
مل جائے تو مٹی ہے کھو جائے تو سونا ہے

نیرا نے جب خود کو کائنات کے قدموں تلے ڈالا تو کچلی اور مسلی گئی لیکن جب اس نے اس کو اپنی گرفت میں لیا اور اس پر سوار ہوئی تو ''زندگی کی بلندیوں کی سیر کی''، لیکن کائنات پر گرفت اتنی آسان بھی نہیں ہے اس کے لئے پہلے اپنی ذات پہ گرفت کرنی ہوتی ہے اور ذات

پہ گرفت کارِ مشکل ہے، پھر ''آبلہ پا'' راہ کے خاروں سے طمانیت محسوس کرتے ہیں گھبراتے نہیں اور صعوبتوں کا سفر آسان ہو جاتا ہے۔ پھر منزل کے بجائے مستقل سرگرم سفر رہنے کی خواہش جنم لے لیتی ہے۔ دراصل یہی اس ناول کا فکری پہلو ہے۔ سفر مسلسل اور مستقل سفر، کائنات کے حقائق کی تلاش کا سفر، ذات اور کائنات کے رشتوں کی تلاش کا سفر۔

ناول میں فکر یا فلسفے کی پیش کش دراصل فرانسیسی ناول نگاروں کا خاصا رہا ہے۔ فلابیئر ہوں یا کامو، ان کے ناولوں میں عمومی طور پر فکری پہلو کی کارفرمائی ملتی ہے۔ فلابیئر کا ناول ''مادام بواری'' بادی النظر میں ایک عوت کے رومان کا قصہ ہے لیکن اس کے ساتھ پیش آنے والا ہر واقعہ حیات اور کائنات کی حقیقتوں کو بے نقاب کرتا جاتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ قاری ناول کے فکری پہلو میں شریک ہو جاتا ہے۔

پیغام آفاقی نے ''مکان'' میں بھی کم و بیش ایسی ہی صورت حال سامنے لائی ہے کہ نیرا کے مکان کے حوالے سے زندگی، کائنات اور ذات نہایت بے رحمی سے برہنہ ہوتے چلے جاتے ہیں۔

نیرا جو اس ناول کا مرکزی کردار کہی جا سکتی ہے۔ اس کے کردار میں اترتے ہوئے اکثر کامو کے ناول OUTSIDER کے ہیرو مرسال کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ اس کے ہر طرح کے ALIENATION کی وجہ سے نہیں بلکہ زندگی کو حقیقت پسندانہ اور بے رحمانہ حد تک برہنہ دیکھنے کے باعث — نیرا بھی واقعات و حالات پر اسی انداز سے سوچتی ہے جس طرح مرسال، بے رحمانہ اور حقیقت پسندانہ طور پر۔ مرسال کی طرح نیرا بھی عام انسانوں کی مانند بعض بنیادی جبلتوں کے ہاتھوں مجبور نہیں ہے۔ مرسال اور نیرا دونوں ''جنسی حقائق'' سے کسی بھی قسم کے جذباتی ردعمل یا وابستگی کا اظہار نہیں کر پاتے۔ مثلاً راکیش جب نیرا سے قریب ہوتا ہے اور نیرا

کا چہرا چومتا ہے تو نیرا کہتی ہے:

"مجھے ان باتوں میں کوئی دلچسپی نہیں، نیرا کا لہجہ خالص بیانیہ تھا۔

ایسی کیا بات ہو گئی؟ راکیش نے اسے اپنے بازوؤں میں کس لیا۔ اور اس کی آنکھوں اور چہرے کو گھورتا رہا جہاں کوئی تغیر نہ تھا۔

تم بالکل اکسا ئیٹیڈ نہیں ہو رہی ہے۔

آپ کو میرے اندر کچھ نہیں ملے گا، وہی لہجہ تھا۔

غسل کے بعد راکیش آیا۔ صرف تولیہ باندھے ہوئے۔

آپ بور تو نہیں ہو رہی ہیں۔

نہیں، اس نے نظریں اٹھائیں۔

راکیش قریب آکر اسے گھور کر دیکھ رہا تھا جیسے اس کی ساری توجہ اس پر مرکوز تھی۔

اور پھر اس کی انگلیوں کے ایک دانستہ جھٹکے سے تولیہ فرش پر گر گیا۔

نیرا کی نگاہیں راکیش کے جسم پر رکی رکی رہ گئیں۔

وہ دیکھتی رہی، اسے نہ غصہ آیا، نہ حیرت ہوئی، نہ کوئی الجھن ہوئی۔

نہ اپنی بے عزتی کا احساس ہوا، جیسے خود اس کے ساتھ کچھ نہ ہوا ہو، صرف کوئی چھپا ہوا منظر اس کی نگاہوں کے سامنے آگیا ہو۔

نیرا — دیکھو — جو کچھ سامنے ہے دیکھو — اپنی نظروں کو جھکنے نہ دو — شرمائو نہیں۔ اس کو دیکھنا ضروری ہے۔ زندگی کی کتنی ہی سچائیاں یوں ہی تولیہ باندھے گھومتی پھرتی ہیں۔ وہ مطمئن تھی۔ اور اس کی نگاہیں ٹھوس ہو گئی تھیں۔"

اس کے علاوہ مرسال کی طرح نیرا بھی اپنے متعلق دوسروں کے خیالات اور ردعمل کو اور خود اپنے جذبات اور احساسات کو ایک ''حقیقت پسند بلکہ بے رحم حقیقت پسند'' کی طرح دیکھتی ہے۔ یوں تو اس ناول میں کہیں سے کوئی اقتباس نکال لیجئے، حقیقت نہایت کریہہ شکل میں نظر آئے گی۔ مگر یہ عبارت دیکھئے اور آج کے عصر سے اس کے تال میل کو دیکھئے:

"اگر کچھ چیزوں سے ہمارا رشتہ بدل چکا ہے تو مجھے صاف صاف پہچاننا چاہئے۔ ماں ماں ہی رہے چاہے زندہ یا مردہ۔"

کیریر، کیریر ہی رہے، چاہے رہے یا ختم ہوجائے۔

لیکن ان کے ساتھ، اس نئے رشتوں کو میں تسلیم نہیں کروں گی جن میں انہیں تالا بناکر میری کلائیوں میں ڈال دیا گیا ہے۔ یہ خطرہ کہ میری ماں مرجائے گی، کمار کے ہاتھ میں ایک تالے کی طرح ہے۔ جو وہ میری کلائیوں

میں ڈالے ہوا ھے۔ یہ خطرہ، یہ خوف کہ میرا تعلیمی کیریر برباد ھوجائے گا، یہ بھی ایك تالا ھے، ماں ھو توماں کا کردار ادا کررھی ھو، لیکن ایسی ماں نہیں ھو، جو دشمن کے ھاتھ میں ھتھیار کے طور پر کام آئے......

انکل، انکل ھوں یا نہ ھوں، لیکن میرے لیے بوجھ بن کر مجھے توڑیں نہیں۔

آسائش، آسائش ھو یا نہ ھو، لیکن آسائش کا خواب ھمت شکن نہ ھو۔

زندگی، زندگی ھو، یا نہ ھو۔

لیکن دشمن کے ھاتھ میں ھتھیار بن کر زندگی کو چوسنے والا آلہ نہ ھو۔

اور میرا کردار...... اگر میرا کردار مجھ سے مطابقت نہیں رکھتا۔ اگر اس کا کوئی بھی حصہ یا پورا کا پورا کمار کے ھاتھ کا جال بن گیا ھو، جس میں وہ مجھے گرفتار رکھنا چاھتا ھے تو مجھے اس کردار کو بدلنا ھوگا۔ اگر میری فطرت سے واقفیت کمار کو مجھے پکڑنے میں مدد دیتی ھے، تو مجھے اپنی فطرت کو بدلنا ھوگا۔"

(اشاعت اول)

اس حد تک حقیقت پسندی نیرا کے کردار کو اور ناول مکان کو اردو افسانوی ادب میں نمایاں مقام دیتی ہے ـــ پورے ناول میں فکر اور خیالات کی ایک روانی ہے۔ اسی لئے اسے ہم

نہ تو ہیروئن کا ناول کہہ سکتے ہیں نہ کردار کا ناول، نہ واقعات کا ناول، نہ نفسیاتی ناول— البتہ کرداروں کا جس طرح خارجی اور داخلی طور پر تجزیہ کیا گیا ہے اور ان کے ذہنی رویوں کے ظاہر و باطن اور نشیب و فراز میں جس طرح زبان رکھ دی گئی ہے۔ اس کی روشنی میں ہم اسے صورت حال اور برہنہ صورت حال کا ناول کہہ سکتے ہیں لیکن اس کے باوجود ہمارا ادبی ضمیر اور مطالعہ مطمئن نہیں ہوتا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم اسے صحیح نام نہیں دے سکے ہیں۔ کیونکہ یہ ناول کیا ہے، کیا ہونا چاہے اور کیا ہوگا کے درمیان سفر اور مسلسل سفر کرتا نظر آتا ہے۔

ایک اہم تحریر کی بنیادی خصوصیت یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ اپنے اندر کئی جہتیں رکھتی ہے۔ اس کا MULTI DIMENTIONAL ہونا ہی اسے مختلف سطح اور نظریے کے قاری کو متاثر کرتا ہے۔ اس ناول کے ساتھ بھی ایسی ہی صورت ہے۔ کچھ لوگ اس میں ایک بڑے شہر کی زندگی کے تیور کو دیکھیں گے، کچھ سماج کے مختلف اداروں کی نقاب کشائی کو اس میں محسوس کریں گے، بعض لوگ اسے مختلف لوگوں کے ذریعہ کئے جانے والے استحصال کا ناول کہیں گے— لیکن میرے نزدیک، جیسا کہ اوپر ذکر آچکا ہے، اول تو اس ناول کا کوئی واضح موضوع ہی نہیں ہے لیکن اگر تنقیدی احتیاج کے باعث اسے کسی چوکھٹے میں قید ہی کرنا ہو تو اس کا موضوع زیادہ واضح طور پر ''عرفان ذات کی کوشش'' قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ منتشر خیالات کا ترتیب وار بیان بھی ہے کہ مکان کی معنویت ذات کے عرفان سے جڑ جاتی ہے۔ جس کی کوشش میں نیرا اور آلوک، ساوتری اور کمار اور دوسرے کردار سرگرداں نظر آتے ہیں۔ اور عرفان ذات ہی ایک ایسی قوت ہے، جس کے بعد انسان سب کچھ کرنے کی حالت میں ہوتا ہے۔ اسی بات کو ناول نگار نے خود کئی طرح لکھا ہے:

"THE CENTRAL CHARACTER OF THIS NOVEL DOES NOT BELIEVE IN ANY CONCEPT OF AUTHORITY. IT

ONLY BELIEVES IN THE LIFE FORCE AND STILL SHE REMAINS REALISTIC."

یا

"THE AUTHOR HAS ALLOWED THE LIFE ITSELF TO FLOW IN THIS NOVEL AND GROW OUT OF ITS OWN SOURCES."

یا

"THIS IS AN EPIC DESCRIBING THE FACTORS INVOLVED IN THE CONQUEST AS THE DEFEAT IN STRUGGLE BETWEEN MATERIAL AND LIFE. AND THE POWER OF CREATIVITY WITH ALL ITS BRANCHES COMING OUT A DISTINCT PHILOSOPHY OF LIFE."

LIFE ITSELF TO FLOW AND GROW, LIFE FORCE اور STRUGGLE BETWEEN MATERIAL AND LIFE ایسے اشارے ہیں جن سے سرسری طور پر نہیں گذرا جاسکتا۔ اس لیے کہ اسی سے انسان کے اندر POWER OF CREATIVITY پیدا ہوتی ہے اور یہ "قوت تخلیقیت" ہی دراصل عرفان ذات کی عطا ہوتی ہے۔ جس کے بعد ساوتری، ساوتری نہیں رہتی، آلوک، آلوک نہیں رہتا اور نیرا، نیرا نہیں رہتی اور نیرا یا آلوک کے کردار کے حوالے سے بھی ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ اس کا موضوع عرفان ذات یا کائنات کی کوشش ہے۔ نیرا یوں سوچ رہی ہے:

"تمھارے اندر سے اٹھتی ہوئی طاقت وہ بہار ہے جو برسوں

سے مسلط خزاں کی جگہ لے رہی ہے۔ تمھاری بیمار شخصیت صحت مند ہو رہی ہے' تمھارا کمزور دل مضبوطی حاصل کر رہا ہے۔

نیرا— تمھارا جھیلنا ایک جامع تخلیقی عمل تھا۔ تم زندگی کے اس مقام پر کبھی نہیں پہنچتیں، تمھارے اندر اپنی قوتوں کے ہاتھ پاؤں پر بھروسہ کرنے اور اپنے کو مضبوط کرنے کا خیال کبھی پیدا نہیں ہوتا۔تم کو تمھیں گھیرنے اور جکڑ کر محدود رکھنے اور تمھاری رفتار کو مدھم کرنے والی طاقتوں کے بیچ کبھی اتنی گھٹن محسوس نہیں ہوتی۔ جھیلو اور مستقبل میں جھیلنے کے عمل کو جاری رکھو۔

اور یہ عبارت ملاحظہ ہو:

یہ کائنات— میرے لیے اب ایک جگہ ہے۔ کھیلنے کی — کچھ کرنے کی— ایک دوسرے میں شریک ہونے کی۔ جہاں وہ شخص ہی سب سے زیادہ نمایاں اور دلکش ہے جو زندگی، اور کائنات کی پیچیدگی کو، بغیر کسی الجھن اور ذھنی تناؤ کے انتہائی مزے لے لے کر برتتا ہے۔

عرفان ذات کی اسی کوشش میں آلوک بھی شریک ہے:

تو وہ کیا کرے؟ اس کے اندر تو ایک عجیب سی دنیا پیدا

ہوتی جارہی تھی، جسے صرف وہ دیکھ سکتا تھا، جہاں وہ کسی اور کو ساتھ لے کر نہیں جاسکتا تھا — وہ جو کچھ دیکھ رہا تھا وہ سب کچھ کتنا اجنبی تھا— ایک ایسی زندگی کے اندر جو خود اجنبی تھی۔ پھیلی ہوئی یہ سب اجنبی باتیں ہی زندگی کی اصل حقیقت تھیں اور اس لئے یہ اجنبی تجربہ اس کی زندگی کو طاقت بخش رہا تھا۔ وہ سچائیوں، گہرائیوں اور اصلیتوں سے اپنے کو قریب ہوتا ہوا محسوس کر رہا تھا، لیکن دوسروں کو اس سفر کے لئے بلانے کے لائق یقین اپنے اندر نہیں دیکھتا تھا۔

عرفان ذات کے حصول کی خاطر ہی گوتم بدھ نے اپنی زندگی کی تمام آسائشوں کو خیر باد کہا تھا اور پھر اس کی اپنی شخصیت یا ذات آخر کار اس شکل میں سامنے آئی کے ہزاروں ذات اور ایک کائنات اس کی معترف ہوئی۔ اس ناول میں اس گوتم کا ذکر کیا بے معنی آیا ہے یا محض ذات کی اہمیت کی وضاحت کے لئے کہ:

"لوگ کیوں بیابانوں کے آوارہ گرد پرندے کو پالتو بنانا چاہتے ہیں۔

تم اس زمین کی مٹی سے پیدا ہوئے اس آدمی کو یاد کرو جس نے دکھوں کی حقیفت کو اتنے غور سے دیکھا تھا کہ اس کی جڑ تک پھونچنے کے لئے راج محلوں کی شان و شوکت، گھر بار کا حسن، پیاری بیوی اور ننھے بچے — سب کو چھوڑ کر اس پنجرے سے فرار ہو گیا تھا۔ جس

میں سب لوگ مجھے قید کرنے آئے ھیں۔ اور جس میں تم
بھی تالا لگانے کے لئے تیار کھڑی ھو۔"

کائنات کو پنجرہ کہنا۔۔ جس پنجرے کے لیے ہم جھوٹ، سچ، فریب اور دھوکا۔۔ رشتوں کو بے نام کر دیتے ہیں۔۔ معمولی تصور نہیں ہے۔

یہ سوچ اس کی ہے جو اس ناول کا دوسرا اہم کردار ہے۔ یعنی آلوک۔ آخر آلوک اس نہج پر کیوں سوچتا ہے؟ یہ نہایت اہم سوال ہے۔ اور اسی سوال میں ناول کا موضوع پوشیدہ ہے۔

اسی طرح ساوتری کے کردار کا تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ جب تک وہ ایک عام بیوی کی طرح سوچتی ہے تو اس کے دل میں آلوک کے لیے شکوک وشبہات جنم لیتے ہیں۔ وہ پڑوس کی عورتوں کی باتیں سن سن کر پریشان ہوتی ہے اور اپنی سوچ میں یوں مبتلا رہتی ہے کہ:

اور تم دنوں دن اسمارٹ ھوتے جارھے ھو اور لڑکیاں اور
عورتیں بھی تم کو بھت پسند کرتی ھیں اور تمھارے اندر
ایك عجیب سی کشش بڑھتی جارھی ھے لیکن اگر کوئی
تم کو ناپسند ھے تو وہ میں ھوں! میں جاننا چاھتی ھوں که
میں تم کو کیوں پسند نھیں؟ مجھ میں تمھاری دلچسپی
دنوں دن کیوں ختم ھوتی جارھی ھے؟ تم بار بار دعوی
کرتے ھو که تم کو دنیا میں سب سے زیادہ پیار مجھ سے
ھے بلکه تم کو مجھ سے اتنا پیار ھے که تم اس پیار پر شك
کا ایك جمله بھی نھیں برداشت کرسکتے لیکن تمھارا
رویه اس سے بالکل متضاد ھے، اس تضاد سے میں گھبرانے
لگی ھوں، میرا دل دھڑکنے لگا ھے۔ میں باربار سمجھنے

کی کوشش کرتی ہوں لیکن سمجھ نہیں پاتی اور یہ تضاد دنوں دن بڑھتا جارہا ہے۔میں اپنے کو مجبور، بدقسمت اور ٹھکرائی ہوئی سی محسوس کرنے لگی ہوں۔ (مکان—ص214-213،اشاعت اول1989)

لیکن جب

ساوتری کو لگا کہ وہ کسی اہم چیز سے ناواقف ہے، اس کی جاننے کی خواہش اور بڑھنے لگی، وہ بے چین ہو گئی۔اب وہ آلوک کے پیچھے کسی اتنی بڑی بات کو صاف صاف دیکھ رہی تھی جس نے آلوک کی شخصیت میں اتنی بڑی تحریک پیدا کردی تھی۔ (ص220-219)

اور پھر وہی ساوتری اس نہج پر سوچنا شروع کر دیتی ہے جس کا اظہار ناول نگار نے کچھ اس طرح کیا ہے:

"ساوتری کو لگا کہ جو عورتیں اس کے سامنے بیٹھی اس سے باتیں کررہی تھیں،وہ صرف بیویاں تھیں اور یہی وہ تصویریں تھیں جو آلوک کے ذہن میں لٹکی رہتی ہیں اور انہیں کی وجہ سے آلوک اس شدید غلط فہمی کا شکار ہے، جس کو وہ ختم نہیں کرپارہی تھی........

......میرا شوہر ایک عظیم انسان ہے۔وہ صرف ایک شوہر نہیں ہے وہ ایک آدمی بھی ہے.......

......تم لوگ یہ سمجھتی ہو کہ وہ نیرا کے پاس اس لیے

جاتا ھے کہ میرے اندر اس کی دلچسپی کم ہو گئی ھے اوز
میرا حسن ماند پڑ گیا ھے۔ اگر تم کو یہ معلوم ہوتا کہ اس
کے دل میں کتنا گھرا پیار ھے تو تم سناٹے میں
آجاتیں۔ تمھیں کیا معلوم کہ میں اس کے لیے کیا معنی
رکھتی ھوں؟ تم لوگ اپنے شوہروں کو صرف اپنا چھرہ اور
اپنا جسم دیتی ھو، تم ان کو صرف بچے اور گھر دیتی ھو،
تم ان کو صرف کھانا، آرام اور گھری نیند دیتی
ھو۔ خوبصورت راتیں سجاکر پیش کرتی ھو۔۔لیکن میں
اسے زندگی اور پوری کائنات کے ہر رنگ برنگے، حسین
وجمیل اور کریھہ وبدنما پھلو کو دیکھنے اور ان میں
جھانکنے کی اجازت دیتی ھوں۔ میں اسے وہ ماحول دیتی
ھوں جس میں وہ پنپ سکے....

......ھر بڑے انسان کے پیچھے کوئی نہ کوئی عورت
ھوتی ھے۔ آلوك کے پیچھے میں ھوں۔" (ص225)

آخر نقطۂ نظر میں اس تبدیلی کو کیا نام دیا جا سکتا ہے۔ کیا اسے عرفان ذات کی کوشش
نہیں کہا جا سکتا ہے۔

ایک روسی ادیب OLEG TIKHONIROV نے اپنی کتاب THE PSYCHOLOGY OF THINKING میں لکھا ہے کہ:

INTERPERSONAL COGNITION INCLUDES FORMING CONCEPTS ABOUT ANOTHER PERSON'S WAY OF THINKING, THE STYLE OF HIS THINKING, WHAT HE

THINKS ABOUT US, WHAT HE THINKS ABOUT, WHAT WE THINKS ABOUT HIM.

پورے ناول کے مطالعہ اور بار بار مطالعہ سے روسی ادیب کی یہ عبارت اس ناول پر صادق اترتی جاتی ہے۔ دراصل اس ناول میں اسی تکنیک کو بروئے کار لایا گیا ہے دراصل INTERPERSONAL COGNITION کی تکنیک کے لئے THE PSYCHOLOGY OF THINKING کو برتنا پڑے گا اور اس طریقے میں عموماً کردار یا کرداروں کی زبان یا فکر میں یکسانیت پیدا ہونے کا امکان بڑھ جاتا ہے۔ چنانچہ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں بھی ناول نگار اردو ناول کی ان کمزوریوں سے اوپر نہیں اٹھ سکا ہے جس میں ہر کردار تقریباً ایک ہی زبان بولتے ہیں اور یکساں فکر بھی رکھتے ہیں۔ آلوک، نیرا یا کمار کی زبان میں کوئی نمایاں فرق نظر نہیں آتا۔

اس خامی سے قطع نظر یہ حقیقت ہے کہ ناول مکان اپنے اندر کئی امکانات بھی رکھتا ہے اور اس میں THE PSYCHOLOGY OF THINKING یعنی ''سوچ کے عمل'' کے حوالے سے انسان کے ظاہر و باطن میں جھانکنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آج کے سماج میں انسان جس طرح ملازمت کی نازک ڈور میں گرفتار ہو کر پسندیدہ اور غیر پسندیدہ کام ''بادل ناخواستہ'' کرتا جاتا ہے، اس کی طرف بھی اس ناول میں اشارے ملتے ہیں۔

مسز بترا کی زبانی محکمۂ پولس کے حوالے سے ناول نگار نے جس طرح سماج کے مسائل اور سماجی حیثیت کو حاصل اور بحال رکھنے کی بھاگ دوڑ میں غلط اور صحیح طریقوں سے اشیاء کو حاصل کرنے کی کوشش ان کی اور اس کے نتیجہ میں ملنے والی ذلت یا بے چہرگی کو نمایاں کیا ہے، وہ بہت خوب اور فنکارانہ ہے۔ لگتا ہے ناول نگار ایک ماہر نباض ہے اور وہ جب اور جہاں چاہتا ہے افراد اور معاشرے کی نبض پر انگلی رکھ دیتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ مکان کے حوالے

سے وہ ''ذلت'' کے عرفان کے ساتھ ساتھ ''کائنات'' کے عرفان کی بھی سعی کرنا چاہتا ہے اور اس سعی میں وہ بہت حد تک کامیاب بھی نظر آتا ہے۔

پس نوشت :

یہ مضمون ناول ''مکان'' کی اشاعت کے تقریباً ساتھ ساتھ ہی لکھا گیا تھا اگر چہ مکان پر لکھے جانے والے مضامین میں اسے اولیت کی حیثیت حاصل ہے مگر یہ بوجوہ شرمندہ اشاعت نہ ہو سکا، اب اسے بغیر کسی ترمیم کے شائع کیا جا رہا ہے، اسی لیے اس میں ان کے افسانوں کے مجموعے ''مافیا'' یا شعری مجموعہ ''درندہ'' کا ذکر نہیں آیا ہے۔

پیش خدمت ہے **کتب خانہ** گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups
/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

کرشن چندر کی تنقیدی نگارشات

اردو افسانے کو پورا ادب تصور کرتے ہوئے، اگر ہم کرشن چندر کے فن کو ''غزل آسا'' کہیں تو بے جانہ ہوگا۔ اردو غزل کی ہی طرح کرشن چندر کا فن مقبول بھی ہے اور بدنام بھی۔ غزل کو کسی نے اردو شاعری کی آبرو کہا ہے تو کوئی اسے قابل گردن زدنی قرار دیتا ہے، کچھ اسی طرز کی رائے کرشن چندر کی افسانہ نگاری اور ناول نگاری کے بارے میں بھی ملتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ غزل کی ہی طرح کرشن چندر کے ادبی سرمایہ کا جادو بھی سر چڑھ کر بولتا ہے۔ یہ بات بلا خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ کرشن چندر اپنی تمام تر کمزوریوں کے باوجود اردو کے اجتہادی افسانہ نگار کہے جائیں گے۔ کمزور اس لئے کہ وہ ''زود نویس'' ادیب تھے اور مجتہد اس رو سے کہ اردو افسانہ میں کرشن چندر سے زیادہ تجربہ کسی افسانہ نگار نے نہیں کیا۔ ''ان داتا'' ہو یا ''آدھے گھنٹے کا خدا''؛ ''زندگی کے موڑ پر'' یا ''کالو بھنگی''؛ ''مہالکشمی کا پل'' یا ''تائی ایسری''؛ ''غالیچہ'' ہو یا دوسری کہانیاں ہر کہانی ایک نئے ذائقے اور تجربے کا پتا دیتی ہے۔ یہی نہیں اجتہاد کا عالم دیکھئے کہ ادبی سفر کے ابتدائی پانچ دس سال میں ہی مختلف اصناف میں طبع آزمائی

کرڈالی۔ مثلاً 1936ء میں پہلا افسانہ (یرقان)؛ 1937ء میں پہلا ریڈیائی ڈراما (بیکاری)؛ 1937ء میں ہی پہلا انشائیہ (ہوائی قلعے)؛ 1938ء میں اقبال کی نظموں کے انگریزی تراجم؛ 1943ء میں پہلا ناول (شکست)؛ 1943ء میں ہی تنقید کی طرف مائل، اسی زمانے میں فلم سازی؛ 1945ء میں رپورتاژ— چنانچہ اس مجتہدانہ رویے کے حوالے سے وہ اردو کی ادبی تاریخ میں عموماً اور افسانہ نگاری کی تاریخ میں خصوصاً مختلف مگر مستقل باب کی حیثیت رکھتے ہیں۔

کرشن چندر کی ان مختلف النوع تحریروں کو پڑھتے ہوئے اور ان کی ان متواتر ادبی اور تخلیقی کاوشوں پر غور کرتے ہوئے یہ شعر ذہن میں گونجتا ہے ؎

یہ ایک ابر کا ٹکڑا، کہاں کہاں برسے
تمام دشت ہی پیاسا دکھائی دیتا ہے

ایسا لگتا ہے کہ کرشن چندر اپنی تحریروں سے ادب کی زیادہ تر اصناف کی پیاس بجھانا چاہتے تھے، اپنی بھی اور قاری کی بھی۔ مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ کرشن چندر کی افسانہ نگاری اور ناول نویسی پر جو کچھ لکھا جا چکا ہے، اس میں میری کوئی رائے اب اضافے کی حیثیت رکھ سکے گی۔ اس لئے میں آپ کے سامنے کرشن چندر کی تنقیدی نگارشات کے حوالے سے گفتگو کرنے کی اجازت چاہوں گا۔ جن پر عموماً ہماری نگاہ نہیں جاتی۔ ان کے یہ تنقیدی مضامین جو اگرچہ تعداد میں کم ہیں مگر معیار کے اعتبار سے ہیٹے نہیں۔ ان کے تجزیے سے کرشن چندر کے تنقیدی شعور تک ہماری رسائی ہو سکے گی۔

یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ تخلیق کار کا جنم ہی تنقیدی میلان کی بدولت ہوتا ہے، اگر وہ اپنے آس پاس کے سماجی اور سیاسی نظام، فکری اور ذہنی رویے، معاشی اور طبقاتی تقسیم

سے بے چین اور مضطرب نہ ہو، ان پر تنقیدی نقطۂ نظر سے نہ سوچے تو پھر تخلیق کا کرب اس کا مقدر ہی کیوں بنے؟ اس نقطۂ نظر کی رو سے کرشن چندر ہو یا کوئی بھی فنکار، اپنے تخلیقی سرمایے کے ذریعے بھی سماجی اور سیاسی نظام پر، حیات اور کائنات پر تنقید ہی کرتا ہے، کرشن چندر نے تو اسے مزید دو آتشہ اور سہہ آتشہ بنانے کے لئے کہیں کہیں طنز اور استہزا سے بھی کام لینے کی کوشش کی ہے۔

کرشن چندر کی تنقیدی نگارشات کے عنوان سے جو تحریریں دستیاب ہیں، ان میں نئے زاویئے، نئے افسانے، جوگندر پال کے پہلے افسانوی مجموعے پر تعارفی مضمون، سعادت حسن منٹو پر ایک کتابچہ، ن۔م۔ راشد اور جاں نثار اختر کی شاعری پر تفصیلی مضمون وغیرہ اہم ہیں۔ ان مضامین کا سلسلہ 1943ء، 1948، 1950، 1952، اور 1960 تک پھیلا ہوا ہے۔ انہیں پڑھتے ہوئے پہلی رائے یہ قائم ہوتی ہے کہ کرشن چندر کا مطالعہ وسیع اور ان کا ادبی نظریہ بہت واضح تھا۔ آیئے اپنے اس مطالعے میں، میں آپ کو بھی شریک کرتا ہوں۔

کرشن چندر کے تنقیدی مضامین میں ن۔م۔ راشد اور جاں نثار اختر کی شاعری کو خاص اہمیت حاصل ہے، اس لئے کہ یہ دونوں باضابطہ تفصیلی تنقیدی مضامین ہیں۔ راشد بالکل مختلف نظریہ اور مزاج کے شاعر تھے۔ راشد اور کرشن چندر کے ادبی اور شعری نظریات میں جو بعد تھا، ادبی دنیا اس سے واقف بھی ہے۔ اس کے باوجود کرشن چندر کا ن۔م۔ راشد کی شاعری پر مبسوط مقالہ لکھنا، ان کی ادبی دیانت داری کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ کرشن چندر کے الفاظ ہیں:

> "راشد کی شاعری اردو میں ایک نئے تجرباتی دور کی تمہید ہے۔ اس کا مقابلہ دور آخر کی شاعری سے نہیں کیا جاسکتا۔ راشد کی شاعری ہیئت اور مادے دونوں کے

اعتبار سے ہماری مروجہ شاعری سے مختلف ہے۔"

"فنی نقطۂ نگاہ سے راشد ایک صحیح باغی شاعر ہے۔ اس کا تخیل ہمیشہ ہماری موروثی زبان کے الفاظ، ان کے معانی، اسالیب، بندشوں اور ترکیبوں کو توڑتا، پگھلاتا، انہیں نئے سانچوں میں ڈھالتا، نئی صورتیں دیتا اور ان میں سے نئے مطالب کشید کرنے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ اس کی شاعری میں نفسیاتی تحلیل اور جذباتی تسلسل ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ان دونوں کے ہم آہنگ ہونے سے ایک آزاد تسلسل کی سی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ آزاد تسلسل راشد کا خاص انداز ہے۔ اس کی مثالیں اس کی اکثر نظموں میں ملتی ہیں۔ اس سے اس کی نظموں میں ایک خاص ایجاز اور جامعیت پیدا ہوجاتی ہے جو عہد حاضر کے بہت سے شاعروں کو نصیب نہیں ہے۔"

کرشن چندر نے اس مضمون میں نہایت استدلال اور بھرپور مطالعے کی روشنی میں جدید اور قدیم شاعری پر بھی گفتگو کی ہے اور راشد کی شاعری میں اس انفرادی اور اجتماعی کرب کے اسباب وعلل، مشرق کی موت یا نزاعی کیفیت میں تلاش کرنے کی سعی کی ہے۔ کرشن چندر نے راشد کی نظموں میں ابہام پیدا کرنے والی صورتوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ ن۔م۔راشد کی شاعری پر لکھے گئے دوسرے مضامین کو پڑھتے ہوئے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ کرشن چندر کا یہ مضمون اساسی حیثیت رکھتا ہے، کیونکہ اس چراغ سے کئی چراغ روشن ہوئے ہیں۔ کمال کی بات یہ ہے کہ کرشن چندر نے اپنے ادبی نظریہ کو ن۔م۔راشد کی شاعری میں بھی تلاش کرلیا ہے۔ لکھتے ہیں:

راشد کی شاعری کا منبع یهی ایك نقطه یهی ایك مرکز هے، وہ مرکز قدیم یعنی انسانی محبت ہے

ایک سودا ہی سہی، آرزوئے خام سہی
اک بار اور محبت کرلوں
ایک انسان سے الفت کرلوں

(جرأت پرواز)

کرشن چندر کا ایک مضمون جاں نثار اختر کی شاعری پر بھی ہے۔جن ارباب فکر ونظر نے ''گھر آنگن'' کی شاعری کا مطالعہ کیا ہوگا، وہ خوب سمجھتے ہوں گے کہ جاں نثار اختر کا یہ شعری مجموعہ رباعیوں پر مشتمل ہے اوراس میں ایسی رباعیاں شامل ہیں جس میں ایک گھریلو عورت کو چلتے پھرتے، کپڑے سیتے، روز مرہ کے کاموں میں مصروف، شوہر اور بچوں کی خدمت میں مسرور، تصویر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔کرشن چندر نے اس کتاب پر گفتگو کرتے ہوئے نہ صرف اردو شاعری میں اس نوعیت کی شاعری کی کمی کا ذکر کیا بلکہ دنیا کی دوسری زبانوں کی شاعری کے حوالے سے بھی لکھا ہے کہ:

"یہ کلیہ اردو تك هی محدود نهیں هے۔ دنیا کی بیشتر زبانوں کی شاعری گھر سے باهر کی شاعری رهی هے—"

کرشن چندر نے چھوٹے چھوٹے مگر معنی خیز جملوں میں جس طرح اس موضوع کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے اس میں تنقید کا بھی لطف آتا ہے اور تخلیق کا بھی۔چند جملے ملاحظہ ہوں:

"شاعری کے حسین ملبوسات عورت کو پهنائے گئے هیں مگر گھر سے باهر۔"

☆

—"ریختی کو میں صحیح معنوں میں گھر آنگن کی شاعری نہیں کہوں گا، اس میں زیادہ زور عورت کی زبان کے چٹخارے پر ہے، نظر جنسی مسائل پر ہے، اس لئے مجھے ریختی میں عظمت کے بجائے رکاکت کا احساس ہوتا ہے۔"

انہوں نے جاں نثار اختر کی شاعری کے سلسلے میں جو تنقیدی رائے قائم کی ہے، وہ بہت سوچ سمجھ کر اور استدلال کے ساتھ۔ ان کے خیالات ہیں:

"جاں نثار اختر کی شاعری کا لھجہ کبھی بلند آھنگ اور گھن گرج والا نہیں رہا—"

"اختر کے دھیمے دھیمے لھجے، متوازن معتدل مزاج اور گھرے دھارے کی طرح اندر ھی اندر بھنے والے جذبے نے اس مشکل موضوع سے مکمل انصاف کیا ھے اور اردو شاعری کو ایك نیا تجربہ، الگ موضوع اور ایك نیا تصور عطا کیا ھے، جو بیك وقت قدیم بھی ھے اور جدید بھی—"

"—عام طور پر شاعروں اور ادیبوں نے بیوی اور محبوبہ کو الگ الگ انفرادی حیثیت دی ھے۔ شاعروں نے بیوی کو ایك سرے سے ھی نہیں گردانا — ناول نگار بھی اپناناول

وهاں ختم کردیتے ھیں، جھاں پر محبوبہ بیوی بن جاتی ھے۔"

☆

"اس البیلے شاعر کی قوت مشاھدہ، گھری نفسیاتی گرفت اور زبان وبیان کی حلاوت کااندازہ کیجئے، جس میں ھمارے دیش کے کلچر کی سوندھی خوشبو رچی ھے۔"

کرشن چندر کا یہ مضمون کہنے کوتو صرف گھر آنگن کی شاعری سے متعلق ہے لیکن انہوں نے یہاں جاں نثار اختر کی شاعری کی جملہ خصوصیات پر بھی تبصرہ کیا ہے اور اس کمال احتیاط سے کام لیا کہ بات تنقید سے پرے نہ ہو جائے۔ کرشن چندر نے اپنے معاصرین پر بھی لکھا ہے آپ کو یاد ہوگا کہ ترقی پسند ادیبوں نے یہ طے کیا تھا کہ وہ ایک دوسرے پر خود ہی مضامین اور کتابیں لکھیں گے، اس فیصلے کے تحت ''نئے ادب کے معمار'' سیریز شروع کی گئی، اس سلسلے میں کیفی نے ساحر پر، ساحر نے دیوندر ستیارتھی پر، عصمت نے مجاز پر، سردار نے مخدوم پر اور کرشن چندر نے سعادت حسن منٹو پر مختصر مگر جامع کتابچے تحریر کئے تھے، یہ کتابچے بمبئی سے ہی کتب پبلشرز لمیٹڈ واقع ریگل بلڈنگ نے شائع کئے تھے۔ یہ کتابچے محض کتابچے نہیں ہیں بلکہ بعض صورتوں میں پہلی تنقیدی اینٹ ہیں۔ جن پر بعد میں پوری کی پوری عمارت تعمیر کی گئی۔ بادی النظر میں تو منٹو پر بھی کرشن چندر کا یہ کتابچہ مختصر اور تعارفی ہی لگتا ہے لیکن یہاں کرشن چندر نے منٹو کے تعلق سے نہایت عمیق باتیں کی ہیں، جو بعد میں ''منٹوشناسی'' میں اساسی حیثیت رکھتی ہیں۔ ایک بات جو توجہ طلب ہے وہ یہ کہ منٹو پر انہوں نے 1943 اور 1948 میں یعنی پانچ سال کے وقفے سے دوبارا اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے لیکن ان کی بنیادی رائے میں تبدیلی نہیں آئی۔ کہا جاتا ہے کہ تنقید کی زبان صاف ستھری

ہونی چاہیے، اس حوالے سے کرشن چندر کے تنقیدی خیالات ملاحظہ فرمائیے:

"منٹو اپنے افسانوں کا لباس نفاست سے تیار کرتا ھے ان میں کھیں جھول نھیں آتا، کھیں کچے ٹانکے نھیں ھوتے، بخیہ عمدہ ھوتا ھے، استری شدہ صاف ستھرے افسانے، زبان منجھی ھوئی ــ وہ ادب میں حسن نھیں اقلیدس کا قائل ھے، ھر چیز نپی تلی رکھتا ھے ــ اس کے جوھر کا غالب حصہ انسانی حسن، انسانی ھمدردی اور انسانیت کو بھتر بنانے کی آرزو کی غمازی کرتا ھے اور یھی اس کے ادب کے گھرے نقوش ھیں۔"

منٹو کے افسانوں کے تعلق سے اس رائے کی تشریح اور توضیح تو مختلف طریقے سے کی جاسکتی ہے لیکن اس کا ESSENCE ہر حال میں اس کے قریب ہوگا۔ ایک اور مقام پر کرشن چندر نے منٹو پر لکھتے ہوئے جو کچھ کہا تھا اس کے نقوش بھی بعد کے تنقیدی مضامین میں نظر آتے ہیں۔ مثلاً یہ رائے دیکھئے:

"منٹو نے زندگی کے زھر آب کو بھت قریب سے دیکھا ھے، چھوا ھے، چکھا ھے اور اب وہ ایك تیز نشتر بن کر سماج کے فاسد مادے کو خارج کرنا چاھتا ھے۔ منٹو اس قدر بے رحم ھے کہ کلوروفارم دینا بھی پسند نھیں کرتا، آپ اس کے افسانوں میں کھیں کلوروفارم کی ھلکی ھلکی مٹھاس اور شھد آگیں غنودگی نہ پائیں گے۔"

منٹو کی کہانیوں کی روشنی میں کرشن چندر کی اس رائے سے اتفاق کرنا مناسب ہی ہوگا اور یہ بھی خیال آئے گا کہ منٹو پر زیادہ تر لکھنے والوں نے ایسی ہی رائے دی ہے۔ کہنے

کا مقصد ہرگز یہ نہیں ہے کہ لکھنے والوں نے کرشن چندر کے خیالات سے استفادہ کیا بلکہ اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ کرشن چندر کا تنقیدی رویہ بھی بالغ اور استدلالی تھا۔ کرشن چندر نے سہیل عظیم آبادی، امرت رائے، راجندر سنگھ بیدی، منٹو، عصمت، بلونت سنگھ، حسن عسکری، ممتاز مفتی، جوگندر پال کے علاوہ بعض دوسری زبانوں کے ادیبوں پر بھی جستہ جستہ اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کے تمام تر خیالات کا جائزہ اس مختصر سے مقالے میں لینا، دراصل آپ کے صبر کا امتحان لینا ہوگا۔ اس لیے یہاں بیدی پر ان کی رائے پر گفتگو کے ساتھ اپنی بات ختم کرنا چاہوں گا۔ اس اقتباس کی روشنی میں یہ بات اور واضح ہو سکے گی کہ کرشن چندر اردو افسانے کا کتنا گہرا فکری، فنی اور تنقیدی شعور رکھتے تھے اور اردو افسانے کی پرکھ میں وہ کس قدر اسے بروئے کار لاتے تھے۔ لکھتے ہیں:

"بیدی کی تصنیفات میں "ابدیت" کے عناصر ھیں، میں انھیں "ابدیت" نھیں "بیدیت" کھتا ھوں کیونکه وہ جس موضوع پر لکھتے ھیں، اُسے اِس قدر اپنا لیتے ھیں که وہ ان کی شخصیت کا ایك حصه معلوم ھونے لگتا ھے۔"

مختصر سا جملہ مگر بیدی کے فن سے پورا پورا انصاف کرتا ہوا، اسی طرح تقابلی مطالعہ کی ایک مثال بھی دیکھ لیجئے:

"اگر منٹو کے افسانے ایك خوفناك اَفعی کی طرح اچھل کر کاٹتے ھیں اور عصمت کے افسانے ایك پر شور پھاڑی ندی کی روانی کی طرح بھتے ھیں تو بیدی کے افسانے کسی گھری جھیل کے پانیوں کی طرح ٹھھرے ھوئے، گھرے، خاموش، متین—"

بعض ناقدین اسی بات کو منٹو کے چونکانے کے عمل، عصمت کی بے باکی، اور بیدی کی رمزیت سے تعبیر کرتے ہیں، گویا اساسی خیال وہی ہے ہاں الفاظ اور INTERPRETATION مختلف ہوسکتا ہے۔

کرشن چندر کے یہ خیالات اگرچہ باضابطہ تنقیدی مضامین کی حیثیت نہیں رکھتے اور کرشن چندر پر اس مضمون کا مقصد یہ ثابت کرنے کی کوشش ہرگز ہرگز نہیں ہے کہ وہ ایک اہم ناقد تھے یا اردو تنقید میں بھی ان کا مقام محفوظ ہے۔ ان کا مقام تو اردو افسانے کی ابجد، یعنی منٹو، عصمت، بیدی اور کرشن چندر، میں محفوظ ہے ہی۔ ہاں ان کی ان تنقیدی نگارشات سے یہ ضرور مترشح ہوتا ہے کہ ایک تخلیق کار جب تنقید کی طرف مائل ہوتا ہے تو اس کا برتاؤ، اس کی تفہیم کے طریقۂ کار، اس کا اسلوب غالی ناقد سے کہیں مختلف ہوتا ہے۔ کرشن چندر کے ان تنقیدی خیالات سے گذرتے ہوئے اکثر ان کے ذہن کی شفافیت، زبان کی شستگی، مطالعے کی وسعت اور معاصرین کے متعلق فراخدلی کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ ایک آخری اور اہم بات جو کرشن چندر کی ان تحریروں کے حوالے سے بلا تامل کہی جاسکتی ہے، وہ یہ کہ ان کے خیالات کی بازگشت بعد کے ناقدین کے یہاں صاف سنائی دیتی ہے، اگر مجھے کبھی موقع ملا تو میں تقابلی اور تاریخی مطالعے کی روشنی میں اپنی یہ بات زیادہ وثوق کے ساتھ کہہ سکوں گا۔ حقیقت یہ ہے کہ کرشن چندر کی تنقیدی تحریروں سے گزرتے ہوئے تنقید اور تخلیق کے بہترین امتزاج کا احساس ہوتا ہے اور یہی ان تحریروں کا اختصاص ہے۔ O HENERY MEMORIAL AWARD SERIES کے مرتب WILLIAM ABRAHAMS نے PRIZE STORY کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

"مضامین اور افسانے کے درمیان بنیادی فرق یہ ھے کہ مضامین کی حیثیت صاف وشفاف شیشے کی سی ہوتی

ھے جس کے اندر آپ سب کچھ دیکھ سکتے ھیں جب
کہ افسانہ کی حیثیت آئینے جیسی ھوتی ھے جس میں آپ
صرف اپنی صورت دیکھ سکتے ھیں۔"

کہا جاسکتا ہے کہ کرشن چندر نے WILLIAM ABRAHAMS کے اس خیال کا
پاس رکھا ہے۔

نسائی حسیّت اور نعیمہ ضیاء الدین

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب .
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups
/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
📱 0307-2128068
@Stranger ❣️❣️❣️❣️❣️❣️❣️

اردو کی نئی بستیاں — ؟ آخر ان بستیوں سے مراد کیا ہے؟ ان کی آبادکاری کا جواز کیا ہے؟ یہ نئی بستیاں کیوں کر وجود میں آئیں؟ اور آ رہی ہیں؟؟ ان سوالوں کا جواب کچھ بھی ہو مگر سچائی یہ ہے کہ اگر چہ یاروں نے یہ بستیاں بہت دور بسائی تھیں — پر چونکہ انسان کا درد ایک ہے، اس کے احساسات اور جذبات ایک ہیں، اس لیے 'غربت' کے باوجود 'قربت' کا احساس مشترکہ اور توانا رہا۔

اردو کی یہ نئی بستیاں خواہ حصول رزق کی خاطر جنم لے رہی ہوں یا حکومت اور مقتدرہ کی پالیسیوں کے تحت۔ دانشوروں اور ادیبوں کے پرندۂ فکر کو جب اپنے ملک کا آسمان محدود نظر آتا ہے اور اپنی ہی زمین تنگ ہونے لگتی ہے تب بصورت مجبوری ''ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں'' — کے مصداق وہ نئی زمین اور نئے آسمان کی تلاش شروع کر دیتا ہے۔ غالب نے کہا ہے:

مانع دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں
ایک چکر ہے، مرے پاؤں میں زنجیر نہیں

اردو کی نئی بستیوں کو ہم اس کی بعض اساسی ادبی خوبیوں کی بنا پر اردو کا تیسرا اسکول بھی کہہ سکتے ہیں۔ لکھنؤ اور دہلی اسکول کے بعد اردو کا یہ تیسرا اسکول 'مہجری اسکول' یا 'دبستان مہجری' کا عنوان پا سکتا ہے۔ رام لعل نے لکھا ہے کہ:

"آزادی کے بعد اردو افسانہ اپنی فکری سرحدیں برصغیر سے باہر سعودی عربیہ، خلیجی، یوروپی، کینیڈین اور امریکی ممالک تک بھی پھیلا چکا ہے جہاں ہند و پاک کے لاکھوں تعلیم یافتہ و نیم تعلیم یافتہ مرد و زن روٹی روزی کی خاطر ترک وطن کرنے پر مجبور ہوئے۔ نئی سرزمینوں پر جا کر آباد ہونے والی ایشائی نسلیں کئی صدیوں بعد بھی معاشی اور ثقافتی کشمکش میں مبتلا نظر آتی ہیں لیکن خوشی کی بات ہے کہ ان میں بعض باشعور لوگوں نے وہاں کی برق رفتار مشینی زندگی میں سے فرصت کے لمحے چراچرا کر علم و ادب کے تخلیقی اظہار میں بھی گہری دلچسپی دکھائی ہے۔"

نعیمہ ضیاء الدین کا تعلق بھی اسی 'دبستان مہجری' سے ہے۔ ان کا وطن ہندوستان کا ایک علاقہ گرداسپور ہے۔ اس کے بعد کراچی اور اب ایک عرصے سے جرمنی میں مقیم ہیں۔ کبھی ضرورتاً اور کبھی تفریحاً دوسرے ممالک کا سفر بھی اختیار کرتی رہتی ہیں، اسی لیے مطالعہ کے ساتھ ان کا مشاہدہ اور تجربہ بھی وسیع ہے۔ ادب میں ان کا داخلہ ترجمے کے دروازے سے ہوتا ہے۔

ابتداً انھوں نے جرمن اور دوسری زبانوں کی کہانیاں اردو میں منتقل کیں اور یوں دھیرے دھیرے صنف افسانہ سے دلچسپی بڑھتی گئی اور اس کے فنی رموز سے بھی واقفیت ہوتی گئی۔ 'مہجور' ان کی پہلی کہانی ہے جو ایک ادبی رسالے یعنی فنون' میں 1994 میں شائع ہوئی۔ گویا ان کی افسانہ نگاری کی عمر ایک دہائی سے بھی کم ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ان پر کوئی بھی گفتگو قبل از وقت ہی کہی جائے گی لیکن اپنی کم عمری کے باوجود ان کے افسانے فنی اعتبار سے پختہ نظر آتے ہیں۔ اس لیے یہ دیکھ لینے میں مضائقہ ہی کیا ہے کہ آخر اس پختگی اور فنکاری کا راز کیا ہے؟ یہ بات بھی کہی جاسکتی ہے کہ وہ کم لکھتی ہیں مگر بہت غور اور فکر کے بعد۔

میری معلومات کے مطابق ان کا ایک افسانوی مجموعہ 'منفرد' 1998 میں انشا پبلی کیشنز، کولکاتا سے شائع ہوا تھا۔ ابھی حال میں ایک سفرنامہ 'شہر پری تمثال' کے نام سے شائع ہوا ہے۔ 'منفرد'۔ ہی غالباً نعیمہ ضیاء الدین کا پہلا اور تادم تحریر اکلوتا افسانوی مجموعہ ہے۔ اس میں پندرہ چھوٹی بڑی کہانیاں شامل ہیں۔ 'منفرد' میں شامل افسانوں کے حوالے سے گفتگو کی جائے تو اس میں وہ افسانے شامل ہیں جو 1994 سے لے کر 1998 تک یعنی چار سال کی ''افسانوی مسافت'' میں وجود میں آئے ہیں۔ اسی لیے اس میں ایک دو افسانے کمزور بھی مل جاتے ہیں یا بعض افسانوں میں ایک آنچ کی کمی نظر آتی ہے۔ اس کے باوجود نعیمہ ضیاء الدین کے یہاں ایک اچھے افسانہ نگار کے امکانات روشن ہیں۔ اس لیے کہ 'منفرد' میں شامل افسانوں کے علاوہ ان کی کئی کہانیاں مثلاً 'وصیت'، 'میں بھی چپ رہوں گا'، 'اجنبی رت کی شام'، 'ناک'، 'ڈسٹ بن'، 'سبز رات'، 'ایک شبد کا جیون'، 'مراجعت' وغیرہ بھی میرے مطالعہ میں آئی ہیں۔ ان میں مراجعت اور سبز رات ان کی تازہ ترین مطبوعہ کہانیاں ہیں جو 2004 میں شائع ہوئی ہیں۔ منفرد کے بعد ان کہانیوں کو پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ نعیمہ کا فن مسلسل مائل بہ ارتقا ہے۔

افسانوی مجموعہ 'منفرد' میں جن لوگوں کی رائے شامل ہے ان میں رام لعل، خالد سہیل، سعید انجم، پرویز پروازی، صفیہ صدیقی، بانو قدسیہ اور کرشن ادیب کے نام اہم ہیں۔ نعیمہ ضیاء الدین کے افسانوں کے تعلق سے کوئی ''اسے حیرتوں کا سلسلہ کہتا ہے، کوئی 'ہجرت کی کہانی' کا عنوان دیتا ہے، کوئی انھیں 'داستان گو' گردانتا ہے۔ کسی کا خیال ہے کہ ''ان کے افسانوں کا پہلو اس کی نسوانیت نہیں، مردانگی ہے۔'' مشکل یہ ہے کہ نعیمہ اپنی کہانیوں کے بارے میں، خاموش ہیں۔ صرف ان کی کہانیاں بولتی ہیں، ان کے کردار مخاطب ہوتے ہیں، ان کے واقعات ہمیں اپنا شریک کرتے ہیں۔ چنانچہ ہمیں دراصل متن کے اندرون سے ہی 'منشائے مصنف' اور 'اوصاف مصنف' تلاش کرنا ہوگا۔

رسالہ 'ابلاغ' جو پشاور کا سہ ماہی رسالہ ہے، اس نے اکتوبر 2000 کے شمارے میں چند صفحات نعیمہ کو دیے ہیں جن میں ان کا ایک انٹرویو اور ان پر ایک آدھ مضمون شامل ہے جس سے بہت معمولی اور سامنے کی معلومات حاصل ہو سکتی ہیں اور بس—! ایک جگہ وہ اپنے حوالے سے کہتی ہیں کہ:

> "میں طبعاً ایک نارمل 'روایتی' مشرقی و مذہبی عورت نہیں ہوں ... زندگی میرے نزدیک ایک آزاد مسرت کا نام ہے ... ناانصافی و ناہمواری مجھے مصلحتاً بھی قبول نہیں۔ جستجوئے مساوات، دیوانگی کی حدتک میرے ریشے ریشے میں بنی گئی ہے۔ انسانیت یا کمزور طبقات کی پامالی، براہِ راست خود پر ظلم محسوس ہوتا ہے۔"

پھر آئندہ سطور میں اپنی اس 'ابنارملٹی (ABNOMALITY)' پر یوں روشنی ڈالتی ہیں کہ:

"ابنار ملٹی (ABNOMALITY) کا یہ اثاثہ بھی قدرت نے بالخصوص میرا مقدر بنایا۔ کیونکہ والدین (دونوں طرف سے) سب کے سب نارمل لوگ تھے۔ رسائل و جرائد تک سے کوئی لگاؤ نہ رکھتے تھے۔ صاف ستھری اور لگی بندھی زندگی گزارنے کے معمول پر کار بند رہنے والے، جن کا ہر چلن عمومیت کا حامل تھا۔ میرے MIS-FIT وجود نے کرب مسلسل میں پروان چڑھ کر تلخی دوآتشہ کو قلم کے سہارے بھلا لیا۔ تخلیق مکمل غیر اختیاری جذبے کا شاخسانہ ھے — جو قدرت کی طرف سے ودیعت کردہ ھے۔ چنانچہ لکھنا میرے لیے سانسوں کا عمل ھے۔"

ان کے ان خیالات سے موٹی موٹی چار باتیں سامنے آتی ہیں کہ:

(1) وہ ایک نارمل مشرقی اور مذہبی عورت نہیں ہیں۔

(2) گھریلو ماحول ادبی یا علمی نہیں تھا۔

(3) تخلیق مکمل غیر اختیاری جذبے کا شاخسانہ ہے۔

(4) لکھنا، سانس لینے جیسا ہے۔

لیکن ان کی تحریریں ان کے اس خیال کی نفی کرتی ہیں کہ "وہ طبعاً ایک نارمل، روایتی مشرقی و مذہبی عورت نہیں۔" اس لیے کہ وہ اپنے افسانوں میں جن اقدار اور روایات کی پاسداری کرتی نظر آتی ہیں وہ دراصل ایک خاتون مشرق کے ہی مزاج اور منہاج کا حصہ ہے۔ ورنہ مغرب میں تو 'صرف ایک مارک'، 'پس آئینہ'، 'پیک دان'، اور 'آوازیں' وغیرہ پر سوچنے اور رک کر سوچنے کے لیے نہ تو کسی کے پاس وقت ہے، نہ فرصت اور نہ ایسی باتیں ان کے سماجی اور تہذیبی نظام میں اہمیت رکھتی ہیں — یہ تو مشرق کی بے قرار خلقت، مغرب کی

سرزمین پر موجود ہے جو وہاں کے کھوکھلے پن کو اپنی تخلیقات کے حوالے سے نمایاں کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ کسی کا شعر بھی ہے کہ ؎

ہمیں سزا یہ ملی ہے، وطن سے ہجرت کی

کہ ہم جہاں بھی رہے، بے بسی کے ساتھ رہے

نعیمہ ضیاء الدین اس 'بے بسی' کو کبھی 'مسز روز الین' اور 'رومانہ' کبھی 'سبز آنکھوں والی خاتون'، کبھی خطرے کی جھنڈی کی 'خدیجہ'، کبھی ایک شبد کا جیون کی 'جوتی' اور 'مارک'، کبھی ڈسٹ بن کی 'زریں حسن اور جواد' کے حوالے سے قاری کے سامنے لاتی ہیں۔

سعید انجم نے بجا لکھا ہے کہ:

"ان کے کردار کسی جزا سزا کے انعام یا خوف سے بے پروا معلوم ہوتے ہیں۔ اپنے اعمال کے لیے وہ جذبوں سے متاثر ہوتے ہیں لیکن معاشرتی سوجھ بوجھ کے توازن کے ساتھ ... مغربی معاشرے میں انسانی قدروں کا بحران انہیں اسی قدر رنجیدہ کرتا ہے، جس قدر مشرقی معاشرے میں۔ لیکن ردعمل کے طور پر ان کی تحریر میں تلخی نہیں بولتی۔ قدروں کے ٹکراؤ کا عکس نظر آتا ہے۔"

قدروں کا یہ تصادم اور تضاد ان کے ہر افسانے کا خاص پہلو ہے۔

ان کی تمام تر کہانیوں پر گفتگو اس مختصر سے وقت اور مقالے میں تو ممکن نہیں ہے لیکن اہم افسانوں کے تجزیے سے نعیمہ ضیاء الدین کے فن اور ان کے افسانوں کے اختصاصی گوشوں کو روشن ضرور کیا جا سکتا ہے۔

'پس آئینہ'، 'صرف ایک مارک'، 'پیک دان'، 'بیوا'، 'اجنبی شناسائی' اور 'آوازیں'۔ دراصل ایک موڈ اور ایک ماحول کی کہانیاں ہیں۔ یعنی مشرق سے ہو بے زار، نہ مغرب سے حذر کر۔ لیکن انسان جو ادھار اور لمحاتی مسرت کو حقیقی جنت تصور کر کے، رشتوں، ناتوں اور کچی مٹی کے گھروندوں کو بھلا دیتا ہے اور اپنی تہذیب اور معاشرت کو کھوٹا سکّہ تصور کرتے ہوئے، نئے ماحول کو، نا آشنا تہذیب کو ہی اپنا ماوا اور ملجا قرار دے کر، اس کے بے کراں دھارے میں بہہ جاتا ہے اور جب اسے ہوش آتا ہے تو وقت گزر چکا ہوتا ہے۔ 'مہجور' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"اس کی ماں نے جب اسے یہ بتایا تھا کہ "بیٹا جامن کے داغ قمیض سے چھڑانے بہت مشکل ہوتے ہیں۔" تو اس نے دل کے داغوں کا تذکرہ نہیں کیا تھا جو ہر ریشے میں بس جاتے ہیں اور پھر ساتھ نہیں چھوڑتے'۔

"کیا دنیا میں کوئی محلول ایسا بھی ہے جو ہجرت کے ان داغوں کو دامن دل سے دھو ڈالے، کھرچ سکے۔" بارہا اس نے یہ سوال کبھی خود سے اور کبھی فضاؤں سے کیا تھا اور کہیں سے کوئی جواب نہیں پاسکا تھا۔"

ہجرت کے حوالے سے یہ اشعار بھی نعیمہ ضیاء الدین کے افسانوں کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتے ہیں:

ہجرت کی منزلوں میں ہر اک خاندان کی
اک نسل مطمئن ہے، مگر اک اداس ہے

کسی کو گھر سے نکلتے ہی مل گئی منزل
کوئی ہماری طرح، عمر بھر سفر میں رہا

ان کی تین چار کہانیاں نہایت ہی اہم کہانیاں کہی جا سکتی ہیں — ان میں ’آوازیں‘، ’پیک دان‘، ’ڈسٹ بن‘، ’منفرد‘، ’خطرے کی جھنڈی‘، ’آکسیجن‘ شامل ہیں۔ یہ کہانیاں ایسی ہیں جن پر کوئی ایک رنگ نہیں چڑھا ہوا ہے بلکہ یہ مختلف موضوعات پر محیط ہیں۔ اس کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ وہ کائنات میں بکھرے ہوئے مختلف مسائل پر لکھنا چاہتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں اگر ہجرت کا کرب نظر آتا ہے تو مشرقی تہذیب کی پاسداری بھی، عورت کی آزادی کا سوال اٹھایا گیا ہے تو اسی عورت کی ذمہ داریوں کی بھی بات کی گئی ہے۔ ان کے مختصر افسانوی سرمایے کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانوں کا غالب موضوع ہجرت نہیں بلکہ عورتوں کے مسائل ہیں۔ ان کے بیشتر افسانوں کا مرکز و محور ’عورتیں‘ ہیں۔ ان کا افسانہ ’منفرد‘ جو کتاب کا آخری افسانہ ہے اور ’عنوان کتاب‘ بھی بہت ہی اہم افسانہ ہے۔ اگرچہ اس کے آخر میں تاریخ اشاعت درج نہیں ہے پر یہ ہر حال میں 1998 کی ہی تخلیق کہی جائے گی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ’تانیثیت‘ کی تحریک مشرق میں ’’صحرا میں اذان‘‘ کی صورت رکھتی تھی لیکن نعیمہ ’منفرد‘ نام کے ساتھ ہی عورت ’آزاد عورت‘ اور ’خود مختار عورت‘ کا تصور پیش کرنے میں کامیاب نظر آتی ہیں۔ ایک ایسا معاشرہ جہاں مرد پوری طرح عورتوں کا استحصال کرنا جانتا ہے، دوسری جانب ساری پابندیاں، ساری اطاعت عورتوں کا مقدر ہیں اور مرد:

1

”عورت جلدی ختم ہو جاتی ہے ... خود صحیفوں میں درج ہے کہ سنِ یاس پر پہنچنے والی عورت کا پردہ ختم کرا دو۔ وہ بنجر کھیتی ہے۔ اب اس میں کچھ نہیں ... پر مرد ... انھوں نے آنکھیں پھیلا کر کانوں کو ہاتھ لگائے ... مرد کی نیت کبھی بھرتی ہی نہیں، نہ اس کا لطف ہی

ختم ہوتا ہے۔ بھوک کا ذائقہ مٹ کے نہیں دیتا ... یوں
ہڑپ ہڑپ کر کے کھانے کو ہر پل تیار ہوگا۔"

2

"ساجد حسین علوی، نفیسہ علوی کا شوہر، البتہ ایک
اچھا مشرقی مرد تھا۔ وہ خاصا لبرل بھی تھا۔ نماز پڑھتا
اور شراب پیتا تھا۔ سور کا گوشت حرام سمجھتا تھا۔
اپنی جوان ہوتی بیٹی لبنیٰ کے لیے وہ ایک اپنے جیسے مشرقی
مرد کو بطور شوہر لانے کا خواہاں تھا۔ وہ پرانے وقتوں
کی مار پیٹ کے طریق کو غیر مہذب قرار دے کر نئے
نفسیاتی گر استعمال کرنا جانتا تھا۔"

"ساجد حسین علوی ایک لبرل مشرقی مرد تھا۔ وہ عورت
پر ہاتھ اٹھانا مناسب نہیں سمجھتا تھا بلکہ اسے ٹارچر
کرنے کے جدید طریقوں سے آگاہ تھا۔"

نعیمہ ضیاء الدین نے 'منفرد' میں پکچر گیلری کے حوالے سے عورتوں پر ہونے والی مسلسل اور متواتر زیادتیوں کی طرف فنکاری سے روشنی ڈالی ہے اور 'لبنیٰ' کے کردار میں اس مظلومیت سے انکار اور احتجاج کی آواز بلند کرنے کی کوشش کی ہے۔ دو تہذیبوں کی کشمکش کے علاوہ ایک عام انسانی تقاضے کیا ہمیں عورتوں پر اس نوع کے ظلم توڑنے کی اجازت دیتے ہیں؟ یہ ایک اہم سوال ہے جو افسانہ نگار نے اس افسانہ میں اٹھانے کی کوشش کی ہے۔ لبنیٰ کو اپنے والد میں اپنے پرکھوں کی وحشت نظر آتی ہے۔ اسی لیے اس کا خیال تھا کہ:

"میں ایک منفرد لڑکی ہوں۔ کھتی اور سوچتی تو شاید

آپ بھی یھی ھوں گی ... لیکن آپ مختلف تھیں، منفرد
نھیں ... آج کی زندگی روایت سے ھٹ کر بھی گزاری
جاسکتی ھے..."

چنانچہ وہ اپنی ماں کے نام پیغام چھوڑتی ہے کہ:

"ماما... میں جا رھی ھوں... وقت ملا تو فون کروں گی۔"

وہ سمجھتی تھی کہ دوسری عورتوں کی مانند وہ مختلف نہیں بلکہ منفرد ہے۔ اس لیے وہ
چلی گئی۔

حقیقت یہ ہے کہ یہ افسانہ نعیمہ ضیاء الدین کی فن کاری کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس میں
انفرادیت بھی ہے اور شدت تاثر بھی۔ بیانیہ پر قدرت بھی اور کہانی پر گرفت بھی۔

'آوازیں' بھی نعیمہ کی ایسی ہی کہانی ہے جو اپنے تاثر کے باعث قاری کو اول تا آخر
باندھ کر رکھتی ہے۔ قاری افسانے کے اختتام پر اندر اور باہر سے لہولہان ہو جاتا ہے۔ اخلاقی،
انسانی اور سماجی اقدار کی پامالی، حالات کی ستم ظریفی اور خودساختہ مجبوری ـــ انسان کو کس قدر
اپاہج بنا دیتی ہے ـــ مفلوک الحال کر دیتی ہے کہ اس کا اپنا وجود بھی اپنا نہیں ہوتا ـــ وہ اپنی آواز
بھی نہیں سن سکتا ـــ وہ بھیڑ میں بھی اکیلا ہوتا ہے اور اپنوں میں بھی بے گانہ ـــ 'آوازیں' کی
پوری فضا قاری کو لرزہ براندام کر دیتی ہے۔ اگرچہ افسانے میں کمزور جملے اور غیرضروری
طوالت گراں گزرتے ہیں لیکن مجموعی تاثر خوبصورت اور فنکارانہ ہے اس لیے گوارا کیے
جاسکتے ہیں۔

بلوندر سنگھ عرف بی ایس رانا کو اس کا باپ محنت مزدوری کر کے اور بڑی صعوبتیں اٹھا
کر، اس لائق بناتا ہے کہ لندن میں نوکری کرے۔ اپنی خوراک میں کٹوتی کرتا ہے، سائیکل بیچ
کر پیدل کام پر جاتا ہے۔ نہایت مسرت اور تمناؤں کے ساتھ شادی کراتا ہے پر وہ اپنی

تمناؤں میں اس طرح کھو جاتا ہے کہ باپ کی موت تک میں شریک نہیں ہو پاتا۔ خود کلامی کی تکنیک میں بُنی گئی یہ کہانی رونگٹے کھڑے کر دیتی ہے۔ دو اقتباس:

1

"پُتّر ھولے ھولے بھاگا کر — گر پڑے گا — باپو نے ننھے بلوندر سنگھ کو کانچ کے برتن کی طرح سنبھال لیا — اور دونوں بانھوں میں مضبوطی کے ساتھ بھر کر سر سے اوپر اٹھا لے گیا۔

باپو تو بڑا ڈرپوک ھے۔ بلوندر سنگھ قھقھہ مار کر ھنسا ... ذرا سا بھاگنے سے ڈر جاتا ھے۔

ھاں پُتّر ... باپو سنجیدہ ھو گیا۔ میں بڑا ڈرپوک ھوں۔ باپ ھوں نا تیرا۔ اس نے انگلیوں کی محبت آمیز جنبش سے بلّو کے سیاہ بال بکھیر دیے۔ پھلوان جیسا مرد بھی باپ بن جائے تو ڈرپوک بن جاتا ھے۔"

2

"باپو کی ٹانگیں ٹوٹ گئی ھیں ... آخر تمھارے گھر سے ھمیشہ ایسے ھی خط کیوں آتے ھیں؟

ك... ك... کیا ... بلّو کا سانس حلق میں اٹك گیا ... اس کی بھوك اڑ گئی۔ دراصل باپو کو اب کم دکھائی دیتا ھے نا۔

"گھر پر سارا وقت اکیلے نھیں کٹتا ... بے کار بیٹھے رھنے سے دوکان پر چلے جاتے ھیں۔" "بلّو نے خود کو کھتے سنا۔

حالانکہ وہ یہ کہنا چاہتا تھا۔ میں اپنی ساری کمائی ...
اپنی ایک ایک سانس بھی باپو کی جھولی میں ڈال دوں،
تب بھی ان کی خدمت کے ایک لمحے کا حق ادا نہیں
ہوسکتا۔ میرا باپ میرے لیے راستہ بن گیا ... اور میں اس پر
چل کر اوپر ھی اوپر، آگے ھی آگے بڑھتا گیا — اور اگر وہ
معذور ھو گیا ھے تو—؟"

جملوں اور مکالموں سے افسانہ نگار نے جس ماحول کا نقشہ کھینچا ہے وہ بہت خوب ہے اور پورا افسانہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ نہایت چابکدستی کے ساتھ انھوں نے مجبوریوں کو ایک عنوان دینے کی کوشش کی ہے۔

ان کے دوسرے قابل ذکر افسانوں میں 'پیک دان'، 'مراجعت' اور 'ڈسٹ بن' کے نام آتے ہیں— 'ڈسٹ بن' کے ذریعے اگر ایک طرف انھوں نے جنسی بے راہ روی سے پھیلنے والی بیماریوں پر توجہ مرکوز کرائی ہے تو دوسری طرف ایک بار پھر عورتوں کے مسائل کو اٹھایا ہے— نہایت معنی خیز جملوں سے فضابندی کرتی ہوئی کہانی کو آگے بڑھاتی ہیں۔ چند جملے:

"لڑکیاں تنہا کیوں باھر نہیں جاسکتیں ماں...

... اس لیے کہ لڑکیاں پرایا کوڑا بھی اپنے گھر لے آتی ھیں۔
اور لڑکے ... اس نے توقف کیا اور ٹھنڈی آہ بھر کر آسمان
دیکھنے لگی جیسے فلك سے گلہ گزار ھوا۔

وہ تو اپنا کوڑا بھی دوسروں کے گھر پھینك آتے ھیں..."

کہہ سکتے ہیں کہ نعیمہ ایک بولڈ اور بے باک افسانہ نگار ہیں۔ اسی لیے کسی کا یہ خیال کہ "ان کے افسانوں کا پہلو اس کی نسوانیت نہیں مردانگی ہے" ایک حد تک مناسب بھی ہے۔

'مراجعت' جوان کی تازہ ترین کہانی ہے، کچھ اس طرح ختم ہوتی ہے کہ انسان انگشت بدنداں رہ جاتا ہے۔ اگرچہ یہ کہانی بکھر بکھر گئی ہے، جانے کیوں یہاں افسانہ نگار 'فنی توازن' کھوتا نظر آتا ہے۔

غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ جو کسی ایک مسئلے کو بخوبی اجاگر کرتا ہے، نعیمہ نے اس میں بہ یک وقت کئی مسئلوں کو اٹھانے کی کوشش کی ہے۔ ورنہ اس افسانے کا اختتام یوں نہ ہوتا:

> "میرے لیے لڑکا اور لڑکی بالکل برابر ھیں...
>
> لیکن ھمارے ھاں لڑکی کی ناموس اس کی عزت، اس کا کنوارا پن۔ ان سب کی ایک خاص امیج ھے...
>
> یھی تو عمر ھوتی ھے تجربات اکٹھے کرنے کی... یھاں کوئی اس دقیانوسی امیج کو نھیں جانتا— جوانی میں دس سے پندرہ سال یھاں تجربات اکٹھے کیے جاتے ھیں تاکہ آگے چل کر کچھ سمجھ میں آسکے۔ میری بیٹی ھو یا بھن اسے روکوں گا کبھی نھیں۔ بس ایک مشورہ دوں گا کہ وہ کنڈوم استعمال کرائیں۔"

ذرا تصور کیجیے انسان چاند پر کمندیں ڈالنے کا دعویٰ کر رہا ہے، ترقی اور تہذیبی ارتقا کی بات کر رہا ہے— لیکن بہ نظر غائر دیکھا جائے تو تقلید کے ہاتھوں جہالت سے بھی زیادہ اندھے کنویں میں ڈوب رہا ہے— ہرگز یہ "وہ عروج آدم خاکی" نہیں جس سے 'انجم' کو سہمنے کی ضرورت ہے۔

نعیمہ ضیاء الدین تہذیبوں کی شکست وریخت پر نوحہ خواں ہیں۔ رشتوں کے انتشار پر ہراساں ہیں— اور اقدار کی گمشدگی پر انگشت بدنداں لیکن مایوس نہیں ہیں۔ ایک سوال کے

جواب میں گویا ہیں کہ:

"لکھتے سمے مجھے نہ تو مبلغ اخلاق بننا ہوتا ہے نہ موجد، نہ مصلح اور نہ راہبر ... مجھے تو فقط اس معاملے کو سپرد قلم کر دینا ہوتا ہے جس نے ہموار زندگی میں ناموزونیت پیدا کر دی تھی۔ اس طرز تحریر کو عصر حاضر کی عکاسی کا نام دیا جاسکتا ہے ... میں صرف کہانی کار ہوں۔"

میں یہاں صرف 'کامیاب' لفظ کا اضافہ کرنا چاہوں گا۔ یعنی — وہ ایک کامیاب کہانی کار ہیں اور نسائی حسیت بلکہ مثبت نسائی حسیت کی ترجمان بھی۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

سجاد ظہیر اور انگارے کی مکرر قرأت

سجاد ظہیر کے افسانوں پر گفتگو کرتے ہوئے ''انگارے'' سے گزرنا ضروری بھی ہے اور ناگزیر بھی۔ کیونکہ یہی پانچ افسانے سجاد ظہیر کے افسانوں کی کل کائنات اور سرمایہ ہیں، لیکن کمال یہ ہے کہ سجاد ظہیر کے ان پانچ افسانوں نے اردو افسانے کی پانچ دہائیوں گویا نصف صدی کو متاثر کیا۔ ''انگارے'' کے ساتھ مشکل یہ در پیش آئی کہ اس انگارے نے ابتدائی صورت میں ہی شعلوں کی شکل لے لی۔ چنانچہ شعلوں کو کون ہاتھ لگائے...... ہاتھوں کے جلنے کا اندیشہ تھا، جن ہمت والوں نے انگاروں کو چھونے کی کوشش کی، تاریخ گواہ ہے کہ ''پھول'' ان کے حصے میں آئے اور جن لوگوں نے دور سے ساحل کا نظارہ کیا وہ انگاروں کی دہک اور شعلوں کی چمک سے محروم ہی رہے۔ عتیق احمد نے لکھا ہے کہ:

"مشکل دراصل یہ رہتی چلی آئی ہے کہ "انگارے" کا نام تو ہم سب نے سنا ہے، اس کے افسانے شاید ہی کسی نے پورے پڑھے ہوں، البتہ اس کی بدنامی کی روایت سینہ بہ

سینہ بڑی نسل سے چھوٹی نسل کو منتقل ہوتی چلی
آرہی ہے۔ لہٰذا یہ افسانے ہم سب کے لیے بھی صرف اور
صرف محض مذہبی بے راہ روی، جنسی اشتہار بازی
(بقول ثقہ اور پنج وقتہ نمازی تہجد گزار نقادوں کے) کے
پمفلٹ بن کر رہ گئے ہیں۔ یہ سب انتہائی غیر ذمہ دارانہ
غیر ادبی رویے کی باتیں ہیں۔"

راقم نے انگارے کا مطالعہ کیا، رشید جہاں کے افسانوں کو دیکھا۔ پھر مجموعی طور پر 'انگارے' کے افسانوں کے موضوعات، پیش کش، کردار اور ماحول کو سمجھنے کی کوشش کی لیکن یہ بات حلق سے نیچے ہی نہیں اترتی کہ آخر اس مجموعے پر اتنا ہنگامہ اور واویلا، چہ معنی دارد۔ کہا یہی جاتا ہے کہ انگارے میں شامل تحریریں مخرب اخلاق ہیں، جنسی بے راہ روی پر مبنی ہیں، مذہبی عقیدے پر کیچڑ اچھالتی ہیں یا سوالیہ نشان قائم کرتی ہیں۔ پروفیسر قمر رئیس نے لکھا ہے کہ:

"ان کے اعتراض دو قسم کے تھے۔ اول یہ کہ کتاب میں
جنت، دوزخ، خدا، علماء اور مذہبی تصورات کا مذاق
اڑاکر مسلمانوں کے جذبات کو مجروح کیا گیا ہے،
دوسرے یہ کہ کتاب میں عریانی ہے، جس سے نوجوانوں
کا اخلاق خراب ہوگا۔"

پہلے اعتراض پر تو آگے گفتگو کی جائے گی۔ فوری طور پر دوسرے اعتراض یعنی مخرب اخلاق، عریانی اور جنسی بے راہ روی پر غور کرنا مناسب ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا انگارے کی تمام تر تحریروں کے موضوعات واقعتاً ایسے ہیں جن سے نوجوانوں کا اخلاق خراب ہوسکتا ہے یا ایک دو افسانوں کے حوالے سے یہ بات کہی جاسکتی ہے۔ وہ بھی کلی طور پر صحیح نہیں ہے۔

اب دوسرا سوال یہ قائم ہوتا ہے کہ کیا اردو ادب میں خصوصاً اور ادبیات عالم میں عموماً پہلی بار انگارے کے مصنفین نے اس نوع کے موضوعات کو داخل ادب کیا ہے؟ ظاہر ہے اس کا جواب 'نفی' میں ہی ہوگا کیونکہ انگارے سے پہلے اردو داستانوں اور مثنویوں میں جنسی اختلاط اور عشق و رومان کا ذکر کھلم کھلا کیا جا چکا تھا۔ مثلاً یہی اشعار ؎

کچھ نہ کہہ زیر ناف کیسا ہے
رفتہ و شستہ صاف کیسا ہے

☆

دیکھتے واں نگاہ پھیلے ہے
بے طرح آگے راہ پھیلے ہے

☆

جو کہ ہاتھ اس طرف بڑھاتے ہیں
پانوں لے کر وہ سر چڑھاتے ہیں

☆

وہ ترا ہاتھ دونوں کرکے اوٹ
میری رانوں پہ رکھ، بچانا چوٹ

☆

دامن ایدھر ادھر سے لے آنا
ڈھانپتے ڈھانپتے میں کھل جانا

☆

ہاتھا پائی سے ہانپتے جانا
کھلتے جانے میں ڈھانپتے جانا

☆

سینے پر دونوں چھاتیاں اَن مول
اونچی، چکنی، کڑی، کراری، گول

☆

آستینوں کی وہ پھنسی کرتی
جسم میں وہ شباب کی پھرتی

کیا مخرب اخلاق نہیں ہیں؟ یقیناً ہیں لیکن عبدالماجد دریابادی جو انگارے کو ایک ''شرمناک کتاب'' تصور کرتے ہیں اور یہ بھی کہتے ہیں کہ:

"واقعہ یہ ہے کہ مذہبی حیثیت سے کہیں بڑھ کر کتاب اخلاق حیثیت سے بہت گندی اور گھناونی ہے۔ مذہب پر تو حملے کہیں کہیں ضمناً آگئے ہیں لیکن شرافت، تہذیب و اخلاق پر حملے تو مسلسل اول سے آخر تک ہیں...... تعزیرات ہند میں ایک دفعہ فحش نگاری سے بھی تو متعلق ہے۔ اگر ایسی گندی کتاب بھی اس دفعہ کے تحت میں نہیں آسکتی تو خود وہ قانون قابل ترمیم ہے۔"

وہی مولانا عبدالماجد دریابادی مثنویوں کے ان اشعار کو لکھنوی معاشرت کی بعض جہتوں کی بہترین ترجمان اور ان مثنوی نگاروں کو کامیاب جذبات نگار قرار دیتے ہیں۔ ان کی ہی الفاظ ہیں:

"محاورات پر یہ عبور، بیگمات کے روزمرہ پر یہ قدرت، زبان کی یہ صحت، بیان کی یہ سلاست، جذبات

نگاری کی یہ قوت کیا ہر شاعر کے نصیب میں آتی ہے۔"

اس اقتباس کی رو سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ انگارے کے افسانوں پر عموماً اور سجاد ظہیر کے افسانوں پر خصوصاً جنسی بیان یا فحش نگاری کے حوالے سے ہنگامہ ایک نوع کی زیادتی تھی۔ پھر اسی مذکورہ بالا عبارت میں جو اگرچہ اعتراض کی بھرپور لے رکھتی ہے۔ ہمارے کام کے ایک دو جملے بھی مل جاتے ہیں، جو خود عبدالماجد دریابادی کے خیالات سے متصادم نظر آتے ہیں اور یوں معترض کو جواب بھی فراہم کرتے ہیں۔ مثلاً ان جملوں پر غور کیجیے:

"واقعہ یہ ہے کہ مذہبی حیثیت سے کہیں بڑھ کر کتاب اخلاقی حیثیت سے بہت گندی اور گھناؤنی ہے۔ مذہب پر تو حملے کہیں کہیں ضمناً آگئے ہیں۔"

گویا عبدالماجد دریابادی کے مطابق انگارے کے افسانوں میں مذہب پر حملے ضمناً آگئے ہیں، دانستہ کوشش نہیں کی گئی اور یہ کتاب مذہبی حیثیت سے کہیں زیادہ اخلاقی حیثیت سے گھناؤنی ہے۔ اب اگر انگارے کی اخلاقی حیثیت پر ہی سوالیہ نشان لگانا تھا تو پہلے ان داستانوں اور مثنویوں پر بھی معترضین کو نگاہ کرنی چاہیے تھی یا پھر "گذشتہ لکھنؤ" میں شرر کے پیش کردہ ان بیانات پر بھی کالک پوتنی تھی، جس میں عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں:

"شجاع الدولہ کا طبعی میلان مہ جبین عورتوں اور رقص و سرور کی طرف تھا، جس کی وجہ سے بازاری عورتوں اور ناچنے والی طوائفوں کی شہر میں اس قدر کثرت ہو گئی تھی کہ کوئی گلی کوچہ ان سے خالی نہ تھا اور نواب کے انعام و اکرام سے وہ اس قدر خوش حال اور دولت مند تھیں کہ اکثر رنڈیاں ڈیرے دار تھیں۔

☆

جب حکمراں کی یہ وضع تھی تو تمام اور سرداروں نے
بھی بے تکلف یہی وضع اختیار کرلی اور سفر میں سب
کے ساتھ رنڈیاں رہنے لگیں۔ گرچہ اس سے بداخلاقی اور
بے شرمی کو ترقی ہو گئی، لیکن اس میں شك نهیں که ان
شاھدانِ بازاری کی کثرت اور امرا کی شوقینی سے شهر
کی رونق به درجه ها بڑھ گئی تھی۔"

جہاں تک مذہب پر چوٹ یا مذہبی رہنماؤں پر طنز وتعریض کا سوال ہے اول تو یہ خیال رکھنا چاہیے کہ یہ طنز نہیں تازیانہ ہے اور اگر طنز ہے بھی تو تعمیری ہے۔ دوم یہ کہ انگارے سے پہلے بھی اردو شعروادب میں ایسی مثالیں مل جاتی ہیں، جہاں شعراء نے اپنے اپنے طور پر خدا یا مذہب پر اظہار خیال کیا ہے۔ آخر داستانوں کے بادشاہ کا اولاد نہ ہونے کی صورت میں ،خدا کا شکوہ کرنا، کیا معنی رکھتا ہے؟ یا اقبال اور غالب کے بعض اشعار مذہب یا خدا سے LIBERTY ہی لینے کی کوشش ہے ۔

طاعت میں تا رہے، نہ مے وانگبیں کی راگ
دوزخ میں ڈال دے، کوئی لے کر بہشت کو

☆

گر کبھی فرصت ہو تو پوچھ اللہ سے
قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو

☆

بندگی میں بھی، وہ آزاد و خودبیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

☆

حقیقت تو یہ ہے کہ ''انگارے'' میں نہ تو خدا کی شان میں گستاخی ہے، نہ مذہب کے خلاف کسی طرح کا نامناسب اظہار خیال...... اور اگر کچھ قابل اعتراض بات ہے تو صرف یہ کہ انگارے کے مصنفین کا اظہار بے تکلف اور بے باکانہ ہے۔ لب ولہجہ نامانوس اور قدرے کھردرا ہے۔ ''انگارے'' مصنفین مذہب مخالف نہیں، مذہب کے نام پر پھیلائی جانے والی گمراہی اور مذہبی اجارہ داریوں کے ذریعے عام کی جانے والی غلط باتوں کے خلاف ہیں۔ وہ عام انسانوں تک اپنی بات پہچانا چاہتے ہیں اسی لیے انھوں نے اپنے افسانوں میں ایسی تکنیک استعمال کی ہے، جس کے ذریعے عوام تک پہنچ جائیں۔

انگارے کے افسانہ نگار HUMAN PSYCHE کو سمجھتے ہیں اسی لیے خواب، خیال، خود کلامی اور شعور کی رو سے کام لیتے ہیں تاکہ تحیر اور تجسس کے حوالے سے قاری ان افسانوں میں دلچسپی لے۔ چنانچہ سب سے زیادہ متنازعہ فیہ افسانہ ''جنت کی بشارت'' کو ہی لیجیے۔ یہاں جس بات پر گرفت کی جارہی ہے وہ یہ کہ مولانا نیند کی حالت میں عالم خواب میں بڑبڑاتے ہیں اور کلام مجید ان کے گلے سے لگا ہے اور ان کی بیگم پاس کھڑی بے ساختہ قہقہے لگا رہی ہیں۔ ذہن نشیں رہے کہ کوئی دوسرا نہیں خود مولانا داؤد کی بیگم ان کی اس بے تکی حرکت پر ہنس رہی ہیں۔ سجاد ظہیر کو مذاق اڑانا مقصود ہوتا تو یہ عمل مسجد میں موجود سو ''انہیں تو درجن دو درجن مقتدیوں کے درمیان بھی دکھا سکتے تھے لیکن انھوں نے ایسا نہیں یہی ان کی نیت اور فنکاری کو سمجھنے کے لیے کافی ہے...... مشکل یہ ہے کہ ہم ادب پاروں کے جملوں سے اور جزئیات سے بہت سرسری طور پر گزرنا چاہتے ہیں اور کوئی ایک معنی یا مفہوم لے کر مطمئن ہوجاتے ہیں جبکہ حقیقت یہ ہے کہ فن پاروں کے ایک ایک جملے میں ایک جہان معنی پوشیدہ

ہوتا ہے، جن پر غور کرنے سے افسانے یا ادب پارے کی معنوی جہت میں اضافہ ہوتا ہے۔

سجاد ظہیر "جنت کی بشارت" کے حوالے سے ایک مولانا داؤد نہیں ہزاروں مولاناؤں کی نفسیات اور جبلت سے پردہ اٹھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر مولانا داؤد واقعی صوفی صفت، درویش یا اللہ والے ہوتے تو وفاداری بشرطِ استواری کے تحت پہلی بیوی کے غم کو گلے لگاتے اور آٹھ بچوں کی پرورش اور پرداخت کی طرف توجہ کرتے ...... لیکن انھوں نے اپنی ذمہ داریوں سے صرف نظر کرتے ہوئے، دوسری شادی کی۔ وہ بھی خود سے آدھی عمر کی لڑکی کے ساتھ۔ اگر وہ اپنے خاندان کو سمیٹنے کی کوشش میں دوسری شادی کرتے تو کسی بیوہ یا ادھیڑ عمر کی عورت کا بھی انتخاب کر سکتے تھے لیکن ایسا انھوں نے اس لیے نہیں کیا ان کے معاملات دنیوی میں خشوع و خضوع نہیں، تصنع تھا، دکھاوا تھا، وہ نفس کش نہیں، نفس پرست تھے۔ ان کے ظاہر اور باطن میں تضاد تھا، اس تضاد کو افسانہ نگار نے بہت خوبصورتی سے واقعے کی جزئیات کے ذریعے واضح کیا ہے۔ مثلاً یہی بات کہ خود تو مولانا داؤد شب بیداری اور عبادت میں مصروف ہیں اور گھر میں بیوی گہری نیند کے مزے لے رہی ہے۔ تضاد کی یہی صورت ایک اور واقعے کے بیان سے اجاگر کی گئی ہے، ہم میں سے زیادہ تر لوگ جانتے ہیں کہ مذہبی کتابوں میں حوروں کے خوبصورت ہونے کا ان کی بڑی بڑی آنکھوں کا ذکر ہے، لیکن کہیں ان کے برہنہ ہونے کا بیان نہیں آیا ہے۔ اب یہ جملے ملاحظہ فرمائیے:

> "دنیا کا مہذب زاھد اس وجہ سے شرمندہ تھا کہ یہ سب کی سب حوریں سر سے پیر تک برھنہ تھیں۔ دفعتہً مولانا نے اپنے جسم پر نظر ڈالی تو وہ خود بھی اسی نورانی جامے میں تھے ...... کسی کے گھونگھر والے بالوں کی سیاھی انھیں سب سے زیادہ پسند آتی، کسی کے گلابی گال،

کسی کے عنابی ہونٹ، کسی کی متناسب ٹانگیں، کسی کی پتلی انگلیاں، کسی کی خمار آلود آنکھیں، کسی کی نوکیلی چھاتیاں، کسی کی نازک کمر، کسی کا نرم پیٹ۔"

یہاں دراصل سجاد ظہیر نے نہایت ذہانت سے انسان کے دوہرے کردار کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ انسان جن خیالات واحساسات کے ساتھ جیتا مرتا ہے وہ اس کے لاشعور کا حصہ بن جاتے ہیں۔ خواب کی حقیقت یہی ہے کہ ہم اپنی ناکام اور ناتمام خواہشات کی تکمیل خواب میں پاتے ہیں۔ مولانا داؤد کے تمام تر افعال خواب کا حصہ ہیں اور خواب اور حقیقت میں فرق تو ہے۔ اقبال نے کہا تو ہے...... ترا دل تو ہے صنم آشنا، تجھے کیا ملے گا نماز میں۔ سجاد ظہیر نے مولانا داؤد کے صنم آشنا دل میں جھانکنے کی سعی کی ہے، نہ کہ مذہب، خدایا عبادت پر کسی طرح کی طنز وتعریض۔ ان کے قول اور فعل کے تضاد کو اور بظاہر تنومند جسم کی طاقت کو سب سے زیادہ بہتر طور پر ان کی جوان بیوی سمجھتی ہے۔ اسی لیے تو مولانا داؤد کی حرکتوں کو دیکھ کر تاسف یا افسوس نہیں کرتی، جھنجلاتی نہیں، بلکہ قہقہے بلند کرتی ہے۔ عتیق احمد نے بجا لکھا ہے کہ:

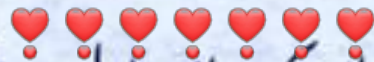
"اس زاویے سے دیکھیے تو ان کا افسانہ "جنت کی بشارت" فی الحقیقت اس پہلو پر ذرا زیادہ کھلے اور نسبتاً جارح انداز میں لکھا ہوا افسانہ ہے۔ اس افسانے میں انہوں نے ہمارے "مذہبی رہنمائوں" کی اس کھیپ کو نشانہ بنایا ہے جو اپنے وعظ و تلقین میں تو عوام کو دنیاوی معاملات...... پر ڈانٹتے پھٹکارتے ہیں لیکن ان کی اپنی زندگیاں عملی طور پر وعظ و تلقین کے رد کا نمونہ پیش کرتی ہیں۔"

اس مختصر سے مضمون میں اس کی گنجائش نہیں کہ سجاد ظہیر کے تمام افسانوں پر گفتگو کی جا سکے چونکہ یہ افسانے دانستہ یا نادانستہ طور پر افہام و تفہیم سے دور جا پڑے ہیں اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ انسانوں کی مکرر قرأت کی جائے اور خود سجاد ظہیر کے اس معذرت آمیم بیان کی سچائی میں اترنے کی کوشش کی جائے جو انھوں نے خوف خلقت میں دے دیا تھا کہ:

"انگارے کی بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہرائو کم ہے اور سماجی رجعت پسندی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زیادہ تھا۔"

حقیقت یہ ہے کہ بہت کم کتابیں اپنی ولادت کے ساتھ ہی بالغ ہو جاتی ہیں انگارے کا شمار ان ہی چند کتابوں میں ہوتا ہے۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب .
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
📱 0307-2128068
@Stranger ❤️❤️❤️❤️❤️❤️❤️

معاصر اردو ناول: نئے تنقیدی تناظر

اس موضوع پر گفتگو کے دو طریقے ہو سکتے ہیں۔ پہلا یہ کہ معاصر ناول پر جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کا جائزہ لیا جائے اور یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکے کہ اس ضمن میں اردو تنقید اپنا حق کما حقہ ادا کر سکی ہے یا نہیں؟ دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ معاصر ناول جو پچھلے پانچ سے دس برسوں میں اردو میں لکھے گئے، ان پر نئے تنقیدی تناظر یعنی مابعد جدیدیت کے حوالے سے کس حد تک گفتگو ہو سکتی ہے یا ہوئی ہے اس پر غور کیا جائے۔ اس لیے کہ ادب ہر پل تغیر آشنا ہے اور زندگی جس برق رفتاری کے ساتھ پچھلے دہوں میں تغیر و تبدل کا شکار رہی ہے اتنی پچھلے پچاس برسوں میں کبھی نہیں رہی۔ یہاں ثبات اگر ہے تو صرف تغیر کو۔

آیئے مقالے کی پہلی منزل میں موضوع کے دونوں پہلو پر مکالمہ کرتے ہیں یعنی موجودہ اردو ناول کے سرمایے پر اردو تنقید کی گرفت کتنی اور کیسی رہی ہے؟ نیز ان معاصر ناولوں پر کن نئے تنقیدی تناظر کے تحت گفتگو کی گئی ہے؟..... پہلی بات یہ کہ زمانۂ موجود کو اگر ہم بیسویں صدی کے آخری دہے تک محدود کر دیں یا 1970 سے شروع کریں تو یہ بھی دیکھنا ہوگا

کہ اس مدت میں کتنے ناول وجود میں آئے اور اگر یہاں ان کے نام لیے جائیں تو کوئی مضائقہ بھی نہیں ہے۔ اگرچہ یہ بھی سچائی ہے کہ کسی حد تک اچھے ناول سرحد پار ہی لکھے گئے، پر میں سر دست اپنی گفتگو ہندوستان کے ناولوں اور ناولوں پر لکھی جانے والی تنقید تک ہی محدود رکھنے کی اجازت چاہوں گا۔ اس ضمن میں جن ناولوں کا ذکر آئے گا ان میں بغیر کسی تقدیم وتاخیر کے، حیات اللہ انصاری کے ناول 'لہو کے پھول، مدار اور گھروندا'، جوگندر پال کے ناول یا ناولٹ: 'بیانات، آمدورفت، نادید، خواب رو، جیلانی بانو کے ناول ایوانِ غزل، بارشِ سنگ، پیغام آفاقی کا ناول 'مکان'، حسین الحق کے ناول، فرات، بولومت چپ رہو، بیدی کا ناول 'ایک چادر میلی سی' ظفر پیامی کا 'فرار' قاضی عبدالستار کے ناول 'غبارِ شب، غالب، حضرت جان، عبدالصمد کے ناول، دوگز زمین، مہاتما اور مہاساگر، عزیز احمد کے ناول 'خدنگ جستہ، جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'۔ عصمت چغتائی کے ناول 'دل کی دنیا، یک قطرہ خون'۔ علی امام نقوی کے ناول 'تین بتی کے راما، بساط' غضفر کے 'پانی، کینچلی، دویہ بانی' انور خاں کا 'پھول جیسے لوگ' قرۃ العین حیدر کے ناولٹ اور ناول 'اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'، آخر شب کے ہم سفر، گردشِ رنگ چمن، چاندنی بیگم، عشرت ظفر کا ناول 'آخری درویش' مشرف عالم ذوقی کے ناول 'بیان، نیلام گھر، مسلمان'، اقبال مجید کے ناول 'نمک اور کسی دن' شموئل احمد کا 'ندی' ساجدہ زیدی کے ناول 'موج ہوا پیچاں اور مٹی کے حرم' انور عظیم کا 'جھلستے جنگل' گیان سنگھ شاطر کا 'گیان سنگھ شاطر'، سید محمد اشرف کا 'نمبر دار کا نیلا'، محمد علیم کا 'جواماں ملی' مظہر الزماں خاں کا 'آخری داستان گو' الیاس احمد گدی کا 'فائر ایریا'.... وغیرہ وغیرہ۔ مجھے احساس ہے کہ ایسا کرتے ہوئے میں ناموں کی کھتونی ہی کر رہا ہوں، مگر یہ مجھ سے زیادہ موضوع کی مجبوری ہے اور پھر بھی یہ یقین ہے کہ یہ فہرست مکمل نہیں ہے، کچھ نام بہر حال چھوٹ گئے ہوں گے۔ ناولوں کی اس طویل فہرست کے باوجود وارث علوی کہتے ہیں:

”مجھے تلاش ھے ان ناولوں کی جن کی دنیاؤں
میں کھو کر آدمی خود کو پاتا تھا، ان افسانوں کی جو
نیرنگیِ جہاں کا آئینہ ہوتے ہیں۔مجھے پتہ نہیں ان پچھلے
پچاس سالوں میں اردو والے کون سے ناول اور افسانے اور
ڈرامے پڑھتے رہے ہیں۔اردو والوں سے یہاں مراد وہ لڑکے اور
لڑکیاں ہیں جن کی آج کی عمر میں ہم پریم
چند، بیدی، منٹو، عصمت، کرشن چندر، بلونت سنگھ،
اپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، عزیز
احمد، غلام عباس، علی عباس حسینی، اختر حسین رائے
پوری، ھاجرہ اور خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر کو
پڑھا کرتے تھے۔“

یہاں ذرا رک کر یہ بھی غور فرمایئے کہ ان ناول نگاروں کے ناولوں پر (اچھے اور کمزور کی بحث ابھی پرے رکھیے) ہمارے ناقدین نے کتنا لکھا؟ ان میں سے زیادہ تر ناول تو UN-NOTICED ہی چلے گئے۔ معمولی تبصرے اور سرسری مضامین بہرحال تنقید یا تجزیے کا بدل تو نہیں ہو سکتے۔ گویا جب معاصر تخلیق پر خاطر خواہ تنقیدی تحریریں ہی ناپید ہوں تو زیرِ بحث موضوع یعنی ”معاصر ناول: نئے تنقیدی تناظر“ پر کوئی رائے دستیاب تنقیدی سرمائے کی بنیاد پر ہی قایم کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ وارث علوی نے تنقیدی منظرنامے پر بھی سوالیہ نشان لگایا اور اپنے خاص انداز میں لکھا ہے کہ:

”ترقی پسندی کے برعکس جدیدیت نے موضوع
کی بجائے فارم پرزور دیا اور یہ رویہ غلط نہیں تھا، لیکن
یہ محض التباس تھا۔فکشن کی تنقید موضوع ھی کی

حلقه بگوش رهی۔مثلاً انور سجاد کو بلراج مینرا اور باقر مهدی نے بغیر یه دیکھے که ان کے افسانوں کا فارم ناقص اور خام کار تھا اوران کے افسانے بے روح اور بے جان تھے۔اس لیے انھیں بانس پر چڑھایا که وہ ان کے هم عقیدہ تھے اور ان کے پاس سامراجیت وغیرہ وغیرہ کی تصویر پرچھپکلی کی چال ترقی پسندی کے ٹوٹتے خمار کی فریم ورك میں ٹھیك سے سمارهی تھی۔مجھے انور سجاد کی یساریت میں کوئی دلچسپی نهیں تھی اور میں نے ان کے فارم کی فنکارانه رائیگانی اور لاغری جو اس وقت کے تمثیلی افسانوں کے هڈپنجروں کا مقدر تھا، کی گرفت کی تھی،لیکن اس وقت میرے مارکسی دوستوں کا مجھ پر الزام یهی تھا، جو آج بھی هے که میں غالی مخالف یساریت هوں۔آج انور سجاد کی یساریت خود ان کے نام کے ساتھ ایك گالی کی طرح چپکی هوئی هے کیوں که برصغیر کے دونوں بدنصیب ملکوں میں جوهری دھماکوں کے بعد انور سجاد کے یهاں اسلامی عقائد،دین محمدی اور نظام مصطفوی کا ایسا زور هوا هے که آب حیات سے جمله مستعارلیں تو کهه سکتے هیں که باقر مهدی چپ اورسارا ادب دهم هے۔مجھے کوئی حیرت نهیں هوئی کیوں که یه تماشے میں نے بهت دیکھے هیں که وقت کی ایك هی موج عقائد کوخس وخاشاك کی طرح ساحل پر لگادیتی هے۔آج شمس الرحمٰن فاروقی 'شب خون' کے

صفحات میں زمین کی اس کروٹ کو جذب کرنے کی
کوشش کررہے ہیں جو جوہری دھماکے سے انور سجاد
میں پیدا ہوئی ہے۔انور سجاد کاڈھول پیٹنے میں فاروقی بھی
آگے آگے تھے۔ان کی دلچسپی موضوع میں نہیں فارم میں
ہے لیکن فکشن کے فارم کا ان کے پاس کوئی شعور نہیں
ہے۔یہی سبب ہے کہ ایک بھی ناول یاافسانہ نگار پر وہ
کوئی معنی خیز تنقید نہیں لکھ سکے۔"

کیاواقعی تخلیقی اعتبار سے ہماراادبی منظرنامہ "بے رنگ" نہیں نظر آتا؟ مدیر سوغات محمودایاز نے بھی سوغات کے اجراسوم کے زمانے میں اسی مایوسی کاذکر کیا تھا کہ....ناولوں کی اس کثرت کے باوجود آج بھی اردو میں 'ایڈیٹ' تو کیا THE POWER OF THE GLORY کی سطح اور معیار کاناول بھی نہیں ملتا.... نئے لکھنے والوں نے ادھر چند برسوں میں کچھ ناول لکھے ہیں لیکن مصیبت سب کے ساتھ یہی ہے کہ کرشن چندر کی خندق سے نکلتے ہیں تو قرۃ العین حیدر کی کھائی میں گرتے ہیں۔ضبط،توازن،فنی دروبست،فنکارانہ معروضیت کاوہی فقدان چھوٹوں میں بھی ہے جو بڑوں میں تھا.....

سید عقیل رضوی نے جدید ناولوں کے مطالعے پر ایک مستقل کتاب لکھی ہے اور بہت تفصیل کے ساتھ ان کا تجزیہ پیش کیا ہے۔کتاب کے اختتام پر ان کی یہ رائے معاصر ناول کی پرکھ میں نئے تنقیدی تناظر کے کردار کو پیش کرتی ہے۔لکھتے ہیں کہ:

"آج بیسوی صدی کے اختتام کے قریب اردو کے
تمام قابل ذکر ناول نگار اپنی SITUATION،اپنے
مسائل،یہاں تک کہ اپنی جمالیات کے دعوے دار ہو کر

روایتی ناول نگار کو پیچھے چھوڑ رہے ہیں اور جیسے یہ
کہتے ہوئے نظر آرہے ہیں کہ تم ہٹو، ہم اپنے معاملات
خود حل کرلیں گے۔ یہ صورتِ حال فلابیئر سے بھی الگ
ہے اور اپنا نام بڑھا کر لکھنے والے مصنفین سے بھی الگ۔ یہ
نئے ناول نگار بڑے ناول نگار نہ سہی، ان ناولوں کا کینوس
بھی زیادہ وسیع نہیں مگر ان ناولوں میں یہ کیفیت
جھلکتی ضرور ہے۔ جیسے پیغام آفاقی
کا ناول 'مکان'، 'غضنفر کا 'کینچلی'، حسین الحق کا
'فرات' شموئل احمد کا ناولٹ 'ندی' یا علی امام نقوی کے
ناول اصل صورت کے مظہر ہیں..... اب ناول میں وہ
گھیر نہیں رہا جو پریم چند، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر
کے ناولوں میں تھا (صرف الیاس احمد گدی کا
ناول 'فائر ایریا' اس سے مستثنیٰ ہے، اگرچہ زندگی کا گھیر
اس میں بھی زیادہ نہیں ہے)۔"

وارث علوی یا عقیل رضوی ایسے ناقدین ہیں جن کی رائے سے آپ اختلاف تو کرسکتے ہیں پر ان کے مطالعے پر شک نہیں کرسکتے..... ان ناقدین کے یہاں معاصر ناول سے جو شکایت ہے وہ مشترک ہے۔ میں یہاں ایک اور تازہ مضمون کا حوالہ دینا چاہوں گا:

"اس نسل کے پاس موضوعات تو ہیں لیکن وہ
فکری توانائی اور لامحدود وژن نہیں ہے جو شاہکار
تخلیق کراتا ہے، اس کی وجہ شاید تاریخ، معاشیات،
سماجیات اور ادبیات سے بھرہ وری کا فقدان ہے۔ جہاں

تک فارم اور تکنیک کے تجربوں کا سوال ھے، ایسا محسوس ھوتا ھے کہ بیانیہ ھی ناول کی وسعت کو سنبھال سکتا ھے۔ صدی کے ان آخری لمحوں میں صورت حال یہ ھے کہ نئے ناول نگار، روسی اور مغربی ناول تو کجا، اردو کے سینئر فکشن نگاروں کے قائم کردہ معیار کو نھیں پھنچ پا رھے ھیں۔" (خالد اشرف)

ماضی قریب اور ہم عصر ناقدین کے یہ تنقیدی آراء بہت واضح طور پر "تخلیقی بانجھ پن" کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ آیئے اب یہ دیکھیں کہ وہ اہل نظر جنھوں نے چند معاصر ناولوں کو باضابطہ نئے تنقیدی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے وہ کیا کہتے ہیں۔ اس کا اعتراف اگر شروع میں ہی کر لیا جائے تو کیا ہرج ہے کہ اس طرح کی کوشش خال خال ملتی ہے۔ گوپی چند نارنگ، وہاب اشرفی، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، قدوس جاوید، بلراج کومل، انیس رفیع، انور سجاد یا اور چند نام..... قدوس جاوید نے "مابعد جدید ناول" کے عنوان سے بہت اچھا مقالہ لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس مختصر سے مضمون میں اتنی گنجائش کہاں کہ مفصل بات کی جائے ہاں ضروری اشارے ضرور کیے جا سکتے ہیں۔ انہوں نے مابعد جدید صورتِ حال کے حوالے سے کسی بھی ادبی صنف کی شناخت کے چار بنیادی نقطوں پر زور دیا ہے اور اس کی وضاحت بھی کی ہے۔ مثلاً تخلیق کار، متن، زبان اور قاری۔ ان اصولوں کا اطلاق ناول کی تنقید یا فکشن کی شعریات میں کیوں کر کیا جا سکتا ہے یا کیا گیا ہے...... یہ ایک غور طلب امر ہے۔

نارتھروپ فرائی، اسٹراک، باختن، احب حسن، ساسیئر، لیوتار، ٹیری ایگلٹن، جوتھن کلر، جولیا کرسٹیوا اور دوسرے جدید ناقدین اور مفکرین نے معاصر تخلیق یا جدید ناول کے محاکمہ کی جو صورت بتائی ہے، وہ بحث خیز ہے۔ بقول قدوس جاوید:

"فکشن کی شعریات سے متعلق ان تمام خیالات و نظریات کا اثر صرف ناول کی تنقید ھی پر نھیں ،ناول کی تخلیق پر بھی پڑا ھے اور لازمی طور پر ناول کی قرأت READING کے حِوالے سے قاری کے ردعمل RESPONSE کے اطوار میں بھی تبدیلی اور پختگی پیدا ھوئی ھے اور آج کے ناولوں میں ناول نگاروں نے بھی ناول کے فنّی اور صنفی لوازمات کو نئے انداز سے برتناشروع کر دیا ھے۔"

ناول کی بدلتی ھوئی شعریات اور مابعد جدید صورتِ حال POST MODERNIST SITUATION کا مشاھدہ کیا جاسکتا ھے۔اس ضمن میں خصوصیت کے ساتھ گریل گارشیامارکیز کے ناول ONE HUNDRED YEARS SOLITUDE کی صنفی حیثیت پر کافی بحثیں ھوئیں اور اسے مابعد جدید ناول کاماڈل قرار دیتے ھوئے ناول کے روایتی تقاضوں اور رویوں کا نئے سرے سے جائزہ لیا گیا۔نتیجہ یہ نکالا گیا کہ مابعد جدید تھذیب کے زیر اثر ادبی اصناف کے درمیان کی تمام سرحدیں ٹھوس اور دائمی کے بجائے سیال اور تغیر پذیر ھوچکی ھیں۔ اب کوئی نھیں کھہ سکتا کہ ناول اورافسانوی مجموعہ،ناول اور طویل نظم،ناول اورخود نوشت اور ناول اور تاریخ میں امتیاز پیدا کرنے والی حدیں کیا ھیں؟لھٰذا اردو کے حوالے سے بھی ناول کی تعریف اب محض یھی رہ گئی ھے

کہ"ناول ایک پلاٹ کے تحت چند کرداروں اور واقعات کی مدد سے زندگی کے بعض سنجیدہ اور حساس حقائق کے مربوط افسانوی بیان کا نام ہے۔سبب یہ ہے کہ آج برصغیر میں بھی مابعد جدید کلچر کے خدوخال نمایاں ہوچکے ہیں۔"

لیکن اردو میں ایسے ناولوں کا ظہور ابھی نہیں ہوسکا ہے جن کو نئے تنقیدی تناظر میں دیکھا اور پرکھا جاسکے.... معدودے چند کو چھوڑ کر اسی لیے ہمارا ناقد بھی کہتا ہے کہ اردو کے بیشتر ناولوں میں"ناول کے تمام تر مضمرات، ناول نگار(مصنف) کی ذات،حیات، نظریہ، جذبات اور تجربات ہی پر مرتکز ہوتے ہیں۔بحیثیت ادبی تخلیق ناول (متن) کی اپنی آزادانہ حیثیت،زبان کی خودمختاری اور قاری کے کردار پر توجہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ ہاں'گردشِ رنگ چمن،آخر شب کے ہم سفر، نادید،ایوانِ غزل اور فرات' وغیرہ چند ایک ایسے ناول ضرور ہیں جن میں اول تو جدید ہی نہیں مابعد جدید تہذیبی رویوں کو بھی مثبت یا منفی، واضح یاغیر واضح انداز میں برتنے کی مثالیں ملتی ہیں۔دوئم یہ کہ ان ناولوں میں ناول (متن) اور قاری کے درمیان ناول نگار عموماً کم ہی حائل ہوتا ہے۔ ناول خود قاری سے رشتہ قائم کرلیتا ہے۔"

یہ بات بہت پرانی ہے کہ ادب سماج کے بطن سے جنم لیتا ہے..... اپنے عہد اور حالات کی پیداوار ہوتا ہے.... اور مصنف کے اپنے تجربے، مشاہدے، تخیل، وجدان، فکر اور نظر کے حوالے سے بھی وجود میں آتا ہے — معاصر ناول خواہ وہ گیان سنگھ شاطر کا 'گیان سنگھ شاطر' ہو، پیغام آفاقی کا 'مکان' ہو، الیاس احمد گدی کا 'فائر ایریا' ہو، عبدالصمد کا 'دو گز زمین' ہو، سید محمد اشرف کا 'نمبردار کا نیلا' ہو، ساجدہ زیدی کا 'مٹی کے حرم' یا 'موج ہوا پیچاں' ہو، عشرت ظفر کا 'آخری درویش' ہو، مظہر الزماں خاں کا 'آخری داستان گو' ہو، شموئل احمد کا 'ندی' یا حسین الحق کا 'فرات' ہو، ان سب کی دنیا پہلی دنیا سے الگ ہے۔ صاف دیکھا جا سکتا ہے کہ یہ تمام ناول اپنے سابق عہد سے، پہلے کے مانوس اسلوب سے، کسی نہ کسی حد تک مختلف ہیں۔ فنکار تخلیقیت میں سرشار خشوع خضوع کے ساتھ ادب تخلیق کرتا ہے، اپنے عہد کی فضا میں سانس لیتے ہوئے — اور متعلقہ عہد کی یا عہد کی فکریات کی افہام و تفہیم کرتی ہے، معاصر تنقید۔ میرا خیال ہے کہ اردو میں تخلیق پس پشت رہ گئی ہے اور مابعد جدید عہد نے طرفیں کھول دی ہیں۔ کشادگی کی فضا ہے۔ آزاد فکری کا ماحول ہے۔ نظریوں کے جبر کے دن لد گئے۔ دیکھیے تخلیق اس سے کس طرح عہدہ برآ ہوتی ہے۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068 📱
@Stranger ❤️❤️❤️❤️❤️❤️❤️

ہم عصر ادب اور زمینی حقیقتیں

اس عنوان یا CAPTION میں لفظ ''ہم عصر'' دراصل مجھے اور آپ کو محدود رکھنے اور باندھنے کی شعوری کوشش کے مترادف ہے۔ ورنہ ہم عصر ادب پر ہی کیا موقوف ہے، پورے کا پورا ادب زمینی حقیقتوں پر ایستادہ ہے۔ آپ تخیل کے گل بوٹے کھلا کر، وقتی طور پر دل بستگی کا سامان تو فراہم کر سکتے ہیں، حیات و کائنات کی تفہیم اور تفہم میں اہم کردار ادا نہیں کر سکتے۔ دنیا کے زیادہ تر دانشور، ناقد اور ادب کے پارکھ، اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ وہی ادب دیر تک اور دور تک انسان کے سفر حیات میں زادراہ کا کام کرتا ہے، جو اپنی جڑوں سے نہ صرف جڑا رہتا ہے بلکہ اپنی ہی زمین پر نشوونما بھی پاتا ہے۔

زمینی حقیقتیں یا عصری حسیّت یا حقیقت نگاری، یہ سب قریب المفہوم اصطلاحیں ہیں۔ ہر زمانے اور زمین کی GROUND REALITIES کچھ تو مختلف ہوتی ہیں، کچھ اس عہد کی زائیدہ ہوتی ہیں اور کچھ GROUND REALITIES ایسی ہوتی ہیں جو ہر عہد، ہر ملک، ہر خطّہ اور زمین سے نہ صرف علاقہ رکھتی ہیں بلکہ ابتدائے آفرینش سے موجود بھی ہوتی

ہیں اور مشترک بھی۔ مثلاً: روٹی، کپڑا اور مکان۔ نسلی امتیازات، انسانیت پر ظلم، غربت اور افلاس، نفاق اور نفرت، جابرانہ تسلط اور منافرت، ایسی سچائیاں ہیں جو عالم انسان کو مقدر میں ملی ہیں۔ ایک ادیب یا شاعر کبھی اپنے عہد کو، اپنی ذات کے حوالے سے اور کبھی اپنی ذات کے حوالے سے عہد کو دیکھنے اور اور سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنی نجی محرومیوں اور شکست سامانیوں کو آفاقی شکل میں پیش کرنے کی سعی کرتا ہے۔

اردو میں ادب کا جو بھی سرمایہ رہا ہے۔ وہ داستان کا ہو یا افسانہ کا، ناول کا ہو یا غزل کا، نظم کا ہو یا مثنوی کا۔ شاعر اور مصنف نے اپنے طور پر اپنے عہد کی سچائیوں کو ہی سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ داستان سے زیادہ بے گھری اور حقیقتوں سے بے اعتنائی کا معاملہ اور کہاں ملے گا؟ لیکن حقیقت یہ ہے کہ داستان بھی اپنے عہد کی زمینی سچائیوں سے سروکار رکھتی ہیں۔ بادشاہ کا بے اولاد ہونا، تمام تر آسائش کے باوجود اس ایک غم میں اداس رہنا، فقیروں اور منتوں کا محتاج ہونا۔ دراصل اس عہد کی زمینی سچائیوں کا منظر نامہ پیش کرتی ہیں۔ یہ اس عہد کی زمینی حقیقتیں ہی ہیں کہ وقت زیادہ تھا، توہمات پر لوگوں کا ایقان تھا، خوابوں اور خیالوں کے ذریعے چاند پر کمند ڈالنے کی تمنا تھی، عشق اور اظہار عشق کا جذبہ تھا، جو جل پری اور سبز پری کی شکل میں سامنے آتا تھا۔

جیسے جیسے زمینی حقیقتیں بدلنے لگیں — داستان، امیر حمزہ اور طلسم ہوشربا سے نکل کر باغ و بہار اور عجائب القصص کی شکل میں سامنے آگئیں — پھر یہی فسانۂ آزاد، مراۃ العروس، امراؤ جان ادا کا روپ لینے لگتی ہیں۔ میں صرف اشارے ہی پر اکتفا کروں گا کہ کیا ان ناولوں میں اس عہد کی سچائیاں کروٹ نہیں لے رہی ہیں —

پریم چند کی کامیابی کا راز اسی بات میں پوشیدہ ہے کہ انہوں نے جو کچھ لکھا اپنے

تجربے اور مشاہدے کی بنیاد پر — اپنے عہد کی سچائیوں کی اساس پر — میر کی شاعری اسی لئے آج بھی زندہ ہے کہ وہ ان کی آپ بیتی بھی ہے اور جگ بیتی بھی — ورنہ ان اشعار کے کیا معنی ہیں؟ اور یہ آج بھی زبان زد عام کیوں ہیں؟

گزرا ہوں جس خرابے سے، کہتے ہیں وہاں کے لوگ
ہے کوئی دن کی بات یہ گھر تھا، یہ باغ تھا

☆

دلی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انہیں
تھا کل تلک دماغ جنہیں تاج و تخت کا

☆

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی
انہیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

☆

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے، سنو ہو، یہ بستی اجاڑ کے

میر کی کیا بات ہے، غالب کو دیکھئے — غالب اسی لئے ایوان شعروادب پہ "غالب" ہے کہ اس نے اپنے عہد کے ہندوستان کے کرب کو، شعری لب ولہجہ دینے کی کوشش کی ہے۔ کسی نے لکھا ہے کہ:

"اٹھارویں صدی کے عظیم شاعر، میر کا عہد ختم ہوتا ہے

تو انیسویں صدی کے عظیم شاعر، غالب کا زمانہ شروع ہوتا ہے۔ مغل سلطنت اپنی زندگی کے آخری سانس لے رہی تھی۔ انگریزوں کے قدم جم رہے تھے اور وقت نے مغل اقتدار کے خاتمے کا قرعہ بہادر شاہ ظفر کی جھولی میں ڈال دیا تھا۔ یہ سارا تماشا غالب جیسے حساس شاعر کی آنکھوں سے اوجھل نہ تھا۔ غالب مغل تہذیب کی عظمت اور زوال دونوں کے عکاس ہیں۔ غالب وہ نوحہ گر ہیں، جن کے نوحے، ایک طرف تو اپنے دور کی عظمت کی قسم کھاتے ہیں اور دوسری جانب کمال خاموشی سے، اس کے کھوکھلے پن پر پڑے پردے کو بھی ہٹاتے چلے جاتے ہیں۔ وہ موت کے قدموں کی چاپ سن رہے تھے، سارے عہد کا انجام بھی ان کے سامنے تھا اور وہ اچھی طرح جانتے تھے کہ مغل تہذیب اور اقتدار کس بھیانک انجام سے دوچار ہونے والا ہے لیکن انہوں نے اس کا واضح اظہار نہیں کیا بلکہ اس الم انگیز لمحے سے نشاط کشید کرنے کی کوشش کی۔ یوں وہ اس ظاہر داری پر طنز بھی کر گئے اور اس سے والہانہ پیار کا اظہار بھی۔ سیاسی و تہذیبی کش مکش کا منظر نامہ اپنے انجام کے قریب تھا۔ زمین تنگ اور آسمان قہر آلود، سو غالب کو کہنا پڑا ؎

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو

☆

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنا عالم تقریر کا

اردو داستان، ابتدائی اردو ناول اور میر و غالب کے عہد سے

نکلتے ہوئے اگر ہم ''20ویں صدی کے آخری چھور پر کھڑے ہو کر پیچھے کی طرف دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ تغیر و تبدل جتنا اس صدی کے حصے میں آیا ہے اتنا کسی صدی کے نصیب میں نہیں۔ دو عالم گیر جنگیں، انقلاب روس، اشتراکیت کا عروج اور زوال، ہیروشیما اور ناگاساکی کی ہولناکی، ہٹلر اور موسولینی جیسے لوگ، لیٹن امریکہ، تائیوان، ویت نام، چین کا ماؤ واد، فرنگی تسلط کا اختتام، ہندوستان کی آزادی، پاکستان کی ولادت اور اس سے جنگ، عالمی نقشے میں بنگلہ دیش کا وجود، شیخ مجیب کا قتل، ہندی چینی بھائی بھائی کے بعد چین کا بھارت بھومی پر غاصبانہ اقدام.......جمہوری نظام میں راجیو گاندھی کا قتل، مشین بنے انسان کا بم بننا، یعنی انگنت واقعات و سانحات اور ہر واقعہ اور سانحہ کے مابین اتنا کم فاصلہ کہ انسان سراسیمہ و ششدر، سائنس کی ترقی نے انسان کی عمر تو بڑھا دی لیکن زندگی ختم کر دی۔

ان حالات اور شب و روز نے جب عام انسان کو متاثر کیا تو ادیب اور شاعر جو اپنے سماج کا حساس فرد ہوتا ہے، وہ کیوں کر ان حقائق سے چشم پوشی کر سکتا تھا، چنانچہ ان معاملاتِ شب و روز کا ذکر ادب اور شعر میں واضح طور پر نظر آتا ہے— یہ اشعار ملاحظہ فرمایئے اور ان میں زمینی سچائیوں کو محسوس کر سکتے ہوں تو کیجیے:

پھر مری آنکھ ہوگئی نمناک
پھر کسی نے مزاج پوچھا ہے

☆

ستون دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

☆

قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم

☆

نہ سوالِ وصل، نہ عرضِ غم، نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

☆

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کردیا
تجھ سے دل فریب ہیں غم روزگار کے

☆

تمام شہر کو مسمار کر رہی ہے ہوا
میں دیکھتا ہوں وہ محفوظ کس مکان میں ہے

☆

مٹی کی محبت میں ہم آشفتہ سروں نے
وہ قرض اتارے ہیں کہ واجب بھی نہیں تھے

☆

شکم کی آگ لئے پھر رہی ہے شہر بہ شہر
سگ زمانہ ہیں، ہم کیا ہماری ہجرت کیا

☆

ہم خوش ہیں ہمیں دھوپ وراثت میں ملی ہے
اجداد کہیں پیڑ بھی کچھ بو گئے ہوتے

☆

کتنی دیواریں اُٹھی ہیں ایک گھر کے درمیاں

گھر کہیں گُم ہوگیا دیوار و دَر کے درمیاں

ان اشعار میں جہاں ہجرت کا کرب بیان ہوا ہے، وہیں فسادات کے بعد کا ذکر بھی آیا ہے، جہاں حصول آزادی کی جدو جہد کا ذکر ہے، وہیں آزادی کے بعد کے منظر نامہ پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے— کیا یہ اشعار ہماری زمینی حقیقتوں کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔

اور آگے بڑھئے تو ہمارے شاعر اس طرح کے اشعار کہتے ہوئے نظر آتے ہیں، جن سے آپ اس متعلقہ عہد کی پوری تاریخ مرتب کر سکتے ہیں۔

یہ دشت کم نظراں ہے یہاں تو خلق تمام

جو دیدہ ور ہے اسے پتھروں سے مارتی ہے

☆

سنو چراغ بجھا دو، تمام خیموں کے

میرے عزیز شب امتحاں کی زد میں ہیں

☆

طوائفوں کی طرح اپنی غلط کاری کے چہرے پر

حکومت مندر و مسجد کا پردہ ڈال دیتی ہے

☆

ڈھونڈنے روز نکلتے ہیں مسائل ہم کو

اور ہم سرخی اخبار میں کھو جاتے ہیں

☆

اس کے دشمن ہیں بہت آدمی اچھا ہوگا
وہ بھی میری ہی طرح شہر میں تنہا ہوگا

☆

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہوگئی ہے

☆

ایک آنگن میں دو آنگن ہوجاتے ہیں
مت پوچھو کہ کس کارن ہوجاتے ہیں

☆

میری خواہش ہے کہ آنگن میں نہ دیوار اٹھے
میرے بھائی، میرے حصے کی زمیں تو رکھ لے

☆

وفا شعار کو دی تم نے دشمنوں میں جگہ
جو دشمنوں میں تھا اس کو عزیز تر جانا

☆

کچھ اصولوں کا نشہ تھا، کچھ مقدس خواب تھے
ہر زمانے میں شہادت کے یہی اسباب تھے

☆

زمیں پہ ظلم بڑھتے جا رہے ہیں
سمندر تم تو مریادا میں رہتے

ایسا ہی منظر نامہ اردو نظموں میں بھی موجود ہے، جہاں عصری صداقتیں منہ پھاڑے کھڑی نظر آتی ہیں۔ سنامی کا قہر ہو یا عراق کی جنگ، اسامہ بن لادن ہو یا افغانستان کی سرزمین، گجرات ہو یا گودھرا۔ نئی ایجادات کے نام پر۔ موبائل فون ہو یا انٹرنیٹ کی برکتیں، MMS ہو یا نئی INFORMATION TECHNOLOGY شاعر اور ادیب کی نگاہ تمام تر زندہ حقیقتوں پر مرکوز رہتی ہیں۔ اگر چہ ان کا اظہار نظم کی بجائے نثری اصناف میں زیادہ ہوا ہے لیکن ایک دو مثالیں ضرور دوں گا ۔

زمیں کی کوکھ کو انسان نے جلا ڈالا
اور اب خوشی سے خلاؤں میں رقص کرتا ہے

☆

حسیں پہاڑ کو اک آن میں جلا ڈالا
خدا کے سامنے طاقت پہ ناز کرتا ہے

☆

بنایا تو نے جسے، میں نے کردیا برباد
چلے ہیں طائفے گاتے ہوئے مبارکباد

فی زمانہ تانیثیت کا بڑا زور ہے۔ FEMINIST MOMENT نے ایک تحریک اور آواز کی شکل لے لی ہے۔ اس تحریک کے اپنے تقاضے ہیں اور اس سے اردو کی کئی اہم خواتین ادیب جڑی ہیں اور کبھی مضامین کی شکل میں کبھی تخلیقی صورت میں اپنے خیالات کا اظہار کرتی رہی ہیں۔ یہ نظم جس کا عنوان ہے ۔

ھُنَّ لباسٌ لَکُم وانتُم لباسٌ لَھُنَّ

ارحم الراحمین! اے خدا

عالمِ غیب تو— تجھ کو معلوم ہے کیا ڈھکا، کیا چھپا

میں نہیں منکروں میں، مجھے کب ہے انکار

بے شک مجھے— تو نے اس کے لیے ہی بنایا ہے

اور اس کو میرے لئے..........

میں ضرورت ہوں اس کی، وہ میری ضرورت ہے

مگر کیا کروں میں، جو وہ مجھ کو

وہ اپنی ضرورت نہیں، ایک تفریح کی طرح برتے

مجھے اپنی جاگیر سمجھے

تو نے مجھ کو اسی کی طرح، ایک آزاد انسان پیدا کیا

اور وہ مجھ سے جینے کے حق چھین لے— بندشوں میں جکڑ دے

میری تحقیر کرنے میں، وہ اپنی توقیر سمجھے

میرا حق تو نے اس پر بھی واجب کیا

اور وہ مجھ کو اتنا ہی دے— جتنا وہ ٹھیک سمجھے

میری حد، رات دن وہ بتائے مجھے
اور اپنے لیے کوئی حد ہی نہ رکھے

اے سمیعٌ، بَصیرٌ علیم

تیرا فرمان ''انتم لباسٌ لھن'' ہے اپنی جگہ

اور میں ہوگئی بے ردا

بے لباسی میری، کس کے ہاتھوں ہوئی

میرا چہرہ خراشوں سے کیوں بھر گیا

کس نے نوچیں میری مینڈھیاں

کس نے کھینچی میری بالیاں

سر برہنہ میں دردر بھٹکتی ہوئی

اپنی کھوئی ردا ڈھونڈتی ہوں

میری لاج رکھ لے!

آپ کہیں گے یہاں صرف شاعری پر بات کی جا رہی ہے اور زندہ یا زمینی سچائیوں کی تلاش کے لیے نظم یا غزل سے ہی مثالیں دی جا رہی ہیں۔ غالب نے کہا تھا۔

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادۂ و ساغر کہے بغیر

سو آیئے ''بادہ و ساغر'' کا بھی سہارا لیتے ہیں، یعنی ناول اور افسانہ پر بھی ایک نظر ڈالتے ہیں۔ میں نے اس کا اظہار کیا تھا کہ معاصر ادب میں زمینی حقیقتوں کی پیش کش نثری اصناف میں زیادہ کھل کر ملتی ہے۔

بات پریم چند کی کریں یا منٹو کی یا بیدی کی یا عصمت کی — یا آج کے افسانہ نگار اور ناول نگار پیغام آفاقی، سلام بن رزاق، انجم عثمانی، غزال ضیغم، سید محمد اشرف، مشرف عالم ذوقی، عبدالصمد، شوکت حیات، قاسم خورشید، مشتاق احمد نوری یا ترنم ریاض کی — زیادہ تر افسانہ نگاروں نے زمینی حقیقتوں کو اپنی نگارشات میں پیش کرنے کی فنکارانہ کوشش کی ہے۔ دیکھئے ایک معاصر افسانہ نگار GRASS ROOT REALITIES کے بارے میں کیسے REACT کرتا ہے مثلاً۔

مشرف عالم ذوقی کے خیالات ملاحظہ فرمایئے اور غور کیجئے کہ معاصر اردو افسانے کا اہم افسانہ نگار کیا کہہ رہا ہے:

"میں تاریخ کے بے رحم صفحوں پر اپنے لیے جائے پناہ تلاش نہیں کرتا، میں تو ایک معصوم سا ادیب ہوں۔ مظلوم، حساس اور جذباتی۔ میں تاریخ کے ایسے ہر لمحے میں بار بار لہو ہوا ہوں، ہر بار مرا ہوں، ہر بار زندہ ہوا ہوں، اور اب تاریخ کے بے رحم تھپیڑوں کو برداشت کرنے کی مجھ میں ہمت نہیں ہے۔ میں ایک حقیقت نگار ہوں۔ شاید اسی لئے اپنے عہد سے آنکھیں چرا کر کچھ بھی تحریر نہیں کر سکتا۔"

مشرف عالم ذوقی سے قدرے بزرگ افسانہ نگار سلام بن رزاق زمینی حقائق کے حوالے سے یہ کہتے ہیں کہ:

"میں ایک آئینہ خانہ ہوں جس میں میرے عہد کے افسانوں کے دکھ درد منعکس ہوتے رہتے ہیں۔ میرے کردار جب

اپنی کھانی سنارھے ھوتے ھیں تو اصل میں وہ میری کھانی
سنارھے ھوتے ھیں اور جب میں اپنی سناناچاھتا ھوں تو وہ
میرے کسی کردار کی کھانی بن جاتی ھے۔"

اردو کے کسی بھی افسانہ نگار کی کہانی اٹھا کر دیکھئے آپ کو اندازہ ہوگا کہ اس نے اپنے
عہد کی زمینی سچائیوں سے آنکھیں ملانے کی کوشش کی ہے۔ ایک اور افسانہ نگار کے الفاظ بھی
ذہن میں رکھئے:

اردو کا اچھا ادب نکولائی گو گول کے اوور کوٹ، سے
نھیں بلکه فرقه وارانه فساد یا حادثوں کی کوکھ سے بر آمد
ھوتا ھے۔ یه امر ایك ایسا بھیانك سچ بن چکا ھے جس پر
از سر نو تحقیق کی ضرورت ھے۔ 55 برسوں کے
ھندوستان یا پاکستان کا اردو ادب دیکھ لیجئے۔ نئی نسل
کیا لکھ رھی ھے۔ اس پر گفتگو کرنے سے قبل اس سچ کا
تجزیه ضروری ھے۔ انگریز حکومت کی ذھنی و جسمانی
غلامی، تقسیم اور تقسیم کے بعد کا ماحول، دونوں
ملکوں کے درمیان اچھی اور بڑی کھانیوں کا سبب بنا۔
مسلمان ادیبوں کے یھاں لکھنے کے لئے برصغیر کے
مسلمانوں کا المیه ھی کافی نھیں تھا، پوری دنیا میں
مسلمانوں سے متعلق جو بھی حادثات یا واقعات سامنے
آرھے تھے وہ سب اردو کھانیوں کا حصه بنتے جارھے تھے۔
افغانستان، یھودیوں کے ظلم، فلسطین اور چے چنیا،
ھندوستانی فرقه وارانه فساد، پاکستان میں مھاجروں کے

حالات۔ یہ سب موضوعات الگ الگ کہانیوں کا حصہ
بن رہے تھے—"

افسانوں اور ناولوں کے ضمن میں بہت سی تخلیقات کا حوالہ دیا جا سکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے انداز سے عصری حقائق کو بیان کیا ہے— جوگندر پال نے اپنے طور پر، ان کے بعد راجندر سنگھ بیدی، جیلانی بانو، سید محمد اشرف، شموئل احمد، عشرت ظفر، عبد الصمد، حسین الحق، پیغام آفاقی، مشرف عالم ذوقی، ترنم ریاض، غضنفر، نور الحسنین، علی امام نقوی، ساجد رشید، شوکت حیات، انور خاں، سلام بن رزاق، طارق چھتاری، غزل ضیغم وغیرہ نے اپنے عصر کے زمینی حقائق کو فن کاری کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثالیں تو کئی دی جا سکتی ہیں لیکن یہاں دو اقتباس حاضر کر رہا ہوں ایک اقتباس مشرف عالم ذوقی کے ناول "بیان" سے ہے اور دوسرا رتن سنگھ کے افسانے "رونے کا حق" سے۔ ہر دو اقتباس میں آپ عصری اور زمینی حقائق کو محسوس کر سکتے ہیں۔

①

"ابھی اینٹھو مت زیادہ جوش بھائی....وہ دن آئے گا جب بازار میں مول کرنے جاؤ گے تو پوچھا جائے گا، کس کی تھالی چاھئے، ھندو کی تھالی ......یا مسلمانوں کی تھالی....."

"ایک بات پوچھوں دُدُو۔"

"پوچھو۔"

"آپ مسلمان ھیں کیا؟"

کتاب پڑھتے پڑھتے وہ ایسے چونکہ جیسے کسی نے انجانے طور پر عقب سے حملہ کردیاھو۔وہ غصے میں گھوم گئے۔"کیوں؟"

"آپ اردو جو پڑھتے ھیں۔" مالو مصومیت سے بولی۔انھوں نے گھبراکر مالو کو چھوڑ دیا۔ھکابکا اسے دیکھتے رہے پھرزور زور سے ھنس پڑے۔

مسلمان کیسے ھوتے ھیں؟

"ایك دم ے گندے۔"

دڈو کھلے تو مالو ڈربھول کر معصومیت کی رو میں بھتی گئی۔"بڑے (گندے؟) کیسے؟

وہ نھاتے نھیں ھیں نا!ماں کھتی ھے وہ گھر کو گندہ رکھتے ھیں،جانوروں کو مارتے ھیں اور .....

ھاتھوں سے پیادے گرادیئے گئے۔آواز لرز گئی، تم ھراؤ گے یھاں،اب تو ھم لگاتار ھار رھے ھیں،ھرمحاذ پر.........ھمارے لئے ھارھی لکھا (لکھی؟) ھے۔"

(ناول:بیان،ص163)

②

"ساتھیوں کے جانے کے بعد اس کے درد نے شدت اختیار

کی۔اس کے دل کا درد "ھائے" کے الفاظ میں ڈھل کر
بار بار یوں اٹھنے لگا،جیسے بوتل میں پانی کے بلبلے بن کر
اوپر آتے ھیں۔اس کی یادداشت نے کئی نئے پرانے واقعات
اس کی آنکھوں کے سامنے تصویروں کی طرح لا کر کھڑے
کر دیئے ھیں۔ اس کی گولیوں کا شکار ہوئے لوگوں کی
چیخیں، کراھیں،مرنے والوں کی لاشوں سے لپٹ کر روتے
ھوئے لوگ، زخمی ھو کر کراھتے ھوئے،مدد کے لئے پکارتے
بچے،بوڑھے اور جوان،آنسوؤں سے بھری آنکھیں،درد سے
بلبلاتے ھوئے ھونٹ، یہ سب کچھ دیکھ سن کر بھی اسے
اپنی کامیابیوں پر خوشی ھوئی تھی لیکن اس وقت درد کی
یہ سبھی تصویریں اس کے اپنے درد میں ڈھل کر اس میں
اضافہ کررھی تھیں ان سب کا درد جیسے اس کا اپنا درد
بن گیا تھا۔

اس کی ٹانگ سے درد کی ٹیس اُٹھی اس نے چاھا کہ ٹانگ
اُٹھا کر ذرا دوسری طرف ھی کردے لیکن اس کی ٹانگ تو
جیسے لوھے کی ٹانگ ھو گئی تھی اور اس سے اس کا
بوجھ اٹھانا مشکل ھورھا تھا۔ ایک مرتبہ پھر اس کے سینے
میں درد کی لھر اُٹھی۔

اس نے روکنے کی بھت کوشش کی مگر آنسو ھیں کہ
آنکھوں سے چھلک ھی پڑے— ایک— دو— ٹپ— ٹپ—
آنسوؤں کی جیسے لڑی بندھ گئی ھے۔اسے لگا جیسے وہ
اپنی رائفل سے گولیوں کی بوچھار کو روکنا چاھتا ھے

مگر روک نہیں پارہا۔ "نہیں مجھے رونے کا کوئی حق نہیں۔" آخر اس کے دل کی آواز ہونٹوں پر آہی گئی۔

جس نے دوسروں کو اتنے آنسو دیئے ہیں اسے خود رونے کا کوئی حق نہیں۔"

(رونے کا حق: رتن سنگھ)

فی زمانہ بڑھتی ہوئی منافرت، دہشت گردی اور انتہا پسندی نے انسان کو حیوان سے بدتر بنا دیا ہے لیکن افسانہ نگار کا کمال یہ ہے کہ اس نے بدتر صورت حال سے بھی کردار کے تالیف قلب کی کوشش کی ہے۔ انسان جب دہشت گرد ہوتا ہے تو اس کی ذہنی کیفیت مختلف ہوتی ہے لیکن وہی دہشت گرد جب ایک ''انسان'' کی مانند دکھ اور سکھ سے گزرتا ہے تو اس کے اندر کی انسانیت عود کر سامنے آتی ہے۔ رتن سنگھ نے ایک طرف عصری حقیقت کو موضوع بنایا ہے دوسری طرف اس کے تدارک کی بھی ایک صورت بتائی ہے۔

یہی موضوعات افسانے کے ساتھ ساتھ بڑے کینوس پر ناول میں بھی آرہے تھے۔ آج جب کہ پوری دنیا ایک شہر میں تبدیل ہوگئی ہے جسے ہم GLOBAL VILLAGE یا GLOBALISATION کا نام دیتے ہیں جو طرح طرح کی نئی زمینی سچائیوں کو سامنے لا رہی ہے۔ CELL PHONE نے جہاں فاصلوں کو ختم کر دیا وہیں قدروں کا خون بھی بہایا یعنی کیمرہ فون کے ذریعہ MMS کا بڑھتا رجحان۔ COMPUTER AGE، انٹرنیٹ اور E-mail، کے باعث انسان خطوط نویسی اور ڈاکیہ کی بجائے ELECTRONIC MAIL یا SMS سے کام لینے لگا ہے، CELL PHONE اور سائبر کیفے کے استعمال میں لذت محسوس کر رہا ہے۔ ایسی صورت میں نئے نئے مسائل، نئی نئی زمینی حقیقتیں سامنے آرہی ہیں — اور سچی بات یہ ہے کہ ہمارے تخلیق کاروں نے ابھی ان نئے موضوعات پر گرفت بھی نہیں کی ہے۔

یہ عشق ہے یوں آساں، اب اتنا سمجھ لیجئے
بس اتنی سی ہے زحمت، موبائل اٹھانا ہے

اردو ادب نے ہمیشہ زمینی حقائق کو اپنا موضوع بنایا ہے، آج اردو میں دلت ادب کے عنوان سے الگ ایک باب قائم ہوگیا ہے اس لئے کہ اردو کے ادیب دلت مسائل پر لکھ رہے ہیں۔ اگرچہ اس کی بنیاد پریم چند نے ہی رکھ دی تھی لیکن فی زمانہ دلت مسائل پر بہت اچھی کہانیاں اور ناول لکھے جارہے ہیں۔

اقبال نے کہا تھا۔

پیوستہ رہ شجر سے امید بہار رکھ

سو اردو کے معاصر ادیبوں کو یہ نکتہ معلوم ہے اور ان کو جاں نثار اختر کا یہ شعر بھی معمولی سی ترمیم کے ساتھ یاد ہے کہ۔

مجھ سے پوچھو کہ "ادب" کیا ہے، ادب کا فن کیا ہے
چند لفظوں میں کوئی آگ چھپادی جائے

چنانچہ وہ اپنے عہد کی زمینی سچائیوں کو "لفظوں" کے روپ میں پیش کرتے رہے ہیں اور بقول غالب کرتے رہیں گے۔

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

✓

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

معاصر ڈراما اور جدید حقیقت نگاری

اس سے پہلے کہ نئی حقیقت نگاری پر گفتگو کی جائے اور آپ کو اس خیال میں شرکت کی دعوت دی جائے کہ معاصر ڈرامے میں نئی حقیقت نگاری کی نوعیت کیا ہے، اور ہے بھی یا نہیں۔۔۔؟ اور اگر ہے تو کس حد تک ہے؟' میں اس بات کا اعتراف کرنا چاہوں گا کہ اصناف ادب میں ڈراما ہی ایک ایسی صنف ہے جس میں براہ راست ''حقیقت نگاری'' کی گنجائش سب سے زیادہ موجود ہے، یعنی افسانہ ہو یا ناول، غزل ہو یا نظم۔۔۔ ان اصناف سے گذرتے ہوئے ہم تخئیل، محاکات اور دیگر شعری و ادبی لوازمات کو محسوس کرتے ہیں، ان کا تصور کرتے ہیں، ان سے تنہائی اور تخلیے میں ہم کلام اور محظوظ ہوتے ہیں۔۔۔ اس کے برعکس ڈراما میں ہم سب کچھ اپنی کھلی آنکھوں سے دیکھتے ہیں گویا ''واردات'' میں بہ نفس نفیس شریک ہوتے ہیں یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ڈراما کا تعلق چونکہ بہر حال ''اسٹیج'' سے ہے اور کسی حد تک اسٹیج کے بغیر ڈراما کا تصور بھی ادھورا ہے، اس لئے ڈراما کو دیکھتے ہوئے ''میں'' دراصل ''ہم'' میں بدل جاتا ہے اور ہمارے سامنے واقعات اور کردار ''حقیقی'' شکل میں آتے ہیں گویا کہانی حقیقی روپ

میں ہمارے سامنے پیش کی جاتی ہے اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ڈراما تمام اصناف میں ''حقیقت کا براہ راست فنی اظہار ہوتا ہے—''

اب آیئے یہ دیکھیں کہ حقیقت نگاری کیا ہے؟ پھر یہ کہ جدید حقیقت نگاری سے کیا مراد ہے؟ اور معاصر ڈراموں میں جدید حقیقت نگاری کی کیا صورتیں ہیں؟ مشکل یہ ہے کہ حقیقت نگاری کوئی اکہری اصطلاح نہیں ہے اسی طرح اسے کوئی نئ اصطلاح بھی نہیں سمجھنا چاہئے۔ ہر عہد میں اس کی نئی تعبیریں، تفسیریں اور تاویلیں پیش کی جاتی ہیں اور پیش کی جاتی رہیں گی۔ مثلاً علامتی حقیقت نگاری، سماجی/اشتراکی حقیقت نگاری، خارجی اور داخلی حقیقت نگاری، نری حقیقت نگاری، طلسماتی / داستانوی حقیقت نگاری وغیرہ— یہاں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا ادب خالصتاً حقیقت پسند ہی ہوتا ہے یا کیا ادیب محض حقیت نگاری پر اکتفا کرسکتا ہے۔ یہی سوال اس طرح بھی کیا جاسکتا ہے کہ حقیقت + حقیقت = ادب ہوگا یا حقیقت + تخیل = ادب ہوگا— ادب کے تعلق سے یہ بحث اگر چہ پرانی ہو چکی ہے مگر حقیقت نگاری کا جب جب بیان ہوگا یہ بحث تو سامنے آئے گی ہی کہ فنی اظہار سے کیا مراد ہے؟ یعنی ادب کیا ہے؟ ادب سے ہم کیا توقع رکھتے ہیں؟ یعنی اشیاء یا کائنات جس شکل میں ہیں، ادب اسے اسی طرح پیش کردے یا جس طرح اسے ہونا چاہئے۔ ڈراما بھی ادب سے ہی متعلق ہے اسی لئے اسے بھی کیا ہے اور کیا ہونا چاہئے کہ خراد پر سے گذرنا پڑتا ہے۔ MARTIN ESSLIN جو ڈراما کا مشہور نقاد ہے اس نے اپنے ایک مضمون AN ANATOMY OF DRAMA میں لکھا ہے:

DRAMA IS THE MOST SOCIAL OF THE ART FORMS; IT IS, BY ITS NATURE A COLLECTIVE CREATION; THE PLAY-WRIGHTS, THE ACTORS, THE DESIGNER, THE

COSTUME MAKER, THE PROVIDER OF PROPS, THE LIGHTING ENGINEER ALL CONTRIBUTE, AND SO DOES THE AUDIENCE BY ITS VERY PRESENCE.

یہاں نقاد ڈراما کو "MOST SOCIAL" آرٹ کا نام دے رہا ہے یوں سماج سے وابستگی کے بعد ڈراما میں حقیقت کی پیش کش کا سوال اور اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس مقام پر ظہیر انور، جو کامیاب ڈراما نویس بھی ہیں اور اس کے اچھے پارکھ بھی، ان کے خیالات پر بھی نگاہ رکھنا ضروری ہے، ان کے الفاظ ہیں:

> "اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ڈراما اور حقیقت دراصل ایک ہی شئے کا نام ہے کہ ان میں بنیادی طور پر کہیں کوئی فرق بھی ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ ڈراما اصل کی نقل ہے اور نقل میں فنی ادراک و امکانات کا موجود ہونا ناگزیر ہے۔ حقیقت کا اظہار اور اس کی آگہی فن کا اہم ترین تقاضا ہے۔"

کہا جا سکتا ہے کہ اردو ڈراما حقیقت کے اظہار اور فن کی آگہی، ہر دو اعتبار سے کامیاب رہا ہے۔

اردو ڈراما کی تاریخ پارسی تھیٹر سے شروع ہوتی ہے۔ اس کے بعد آغا حشر کاشمیری کا دور آتا ہے لیکن جیسا کہ ادب کے دوسرے اصناف میں ہم دیکھتے ہیں کہ، ادب سے مراد تفریح طبع ہوا کرتا تھا، سو ابتدائی ڈراموں میں بھی یہی رنگ نظر آتا ہے۔ چنانچہ نقل، سوانگ اور نوٹنکی کے ذریعے عوام کا دل بہلانے کی سعی کی جاتی تھی لیکن جیسے جیسے وقت گذرتا گیا اور انسان پر عرصۂ حیات تنگ ہوتا گیا، ڈراما میں بھی تبدیلی آتی گئی اور ڈراما بھی دوسرے اصناف کی طرح

حقیقت کا ترجمان بنتا گیا۔ وہ حضرات جو ڈراما سے شغف رکھتے ہیں ان کے علم میں ہے کہ اردو ڈراما دراصل بیسویں صدی ہی میں زیادہ بالغ نظر ہو سکا، بالخصوص 1950 کے بعد۔ اسی زمانے میں IPTA نے پورے ملک میں ڈرامے کے رواج کو عام کیا۔ ڈراموں میں ایسے واقعات اور کردار کو پیش کرنے کی سعی کی جو کسی نہ کسی حوالے سے سماج کے کسی حقیقی مسئلے کو سامنے لاتے ہیں۔ اس عہد میں جو اہم ڈرامے لکھے گئے ان میں پروفیسر مجیب کے دو ڈرامے ''آزمائش'' اور ''کھیتی''؛ راجندر سنگھ بیدی کا ''سات کھیل''؛ سردار جعفری کا ''یہ کس کا خون ہے''؛ سجاد ظہیر کا ''بیمار''؛ اور اُوپندر ناتھ اشک کا ''پاپی'' وغیرہ کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ اس عہد کے ڈراموں کے تجزیے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو ڈراما فن اور موضوع کے اعتبار سے قومی اور بین الاقوامی سچائیوں کو سمیٹتا ہوا، اپنا سفر طے کرتا رہا ہے۔ ابراہیم یوسف نے مختلف ڈراموں پر گفتگو کرتے ہوئے محمد حسن کے ڈرامے ''ضحاک'' کو ان الفاظ میں یاد کیا ہے:

> "ایمرجنسی کے ذریعہ تانا شاہی کی طرف جو پہلا قدم اٹھایا گیا تھا اردو ڈراما نگار اس سے غافل نہ تھے۔ کمال احمد نے "ایک تھا راجا" اور ڈاکٹر محمد حسن نے "ضحاک" لکھ کر ایمرجنسی کے خلاف احتجاج کا رخ اپنایا۔ یہ ضحاک شاہنامے کا وہ سفاک شہنشاہ نہیں ہے جو اپنے شانوں پر پلنے والے سانپوں کے لیے دو انسانی کلیجے بطور غذا کے لے کر مطمئن ہو جاتا ہے بلکہ ایک ایسا علامتی اقتدار پسند ہے جو انسانی کلیجے حاصل کرنے کے لیے ایک ایسے سماج کی تشکیل کرنا چاہتا ہے جس میں انسان اپنے کلیجے پیش کرنے کو عین سعادت سمجھیں۔

اس کے لئے وہ تمام ذرائع استعمال کرتا ھے جن کے ذریعہ
معاشرہ کو اس طرح تبدیل کیا جاسکے کہ اس میں
اختلاف اور بغاوت کے جراثیم نہ پیدا ھوسکیں—"

زاہدہ زیدی ایک اچھی شاعرہ ہیں۔ انہوں نے کئی ڈراموں کے ترجمے بھی کئے اور کئی طبع زاد ڈرامے لکھے بھی ہیں۔ ''وہ صبح کبھی تو آئے گی—'' ان کا ایک کامیاب ڈراما ہے۔ یہاں زاہدہ زیدی نے اس ازلی حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے جسے آزادیٔ نسواں یا احترام نسواں کا نام دے سکتے ہیں۔ عورتوں پر ہونے والے مظالم، مرد کی بالادستی اور سماج میں اس کی ثانوی حیثیت، ان مسائل پر ''وہ صبح کبھی تو آئے گی'' میں بڑی فنکاری کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے۔ وہ عورت جو کئی مردوں کے ذریعہ ماری جارہی ہے، دراصل علامت ہے، مرد سماج میں عورت کی کسمپرسی کی اور وہ عورت جو مار کھانے اور پیٹنے کے بعد چیخ پکار کررہی ہے، عملاً اس کے احتجاج کا اعلامیہ ہے۔ پولس کے اچانک آجانے کے بعد، جب وہی افراد اس کی منت سماجت کرتے ہیں، گھر واپس چلنے اور غصہ تھوک دینے کا مشورہ دیتے ہیں تو وہ ان کی بات سختی سے رد کردیتی ہے۔ اس کا یہ اقدام دراصل اس کے برسوں کے تجربہ کی بنیاد پر ہے اور اسے مستقل فیصلہ لینے کا اہل بناتا ہے۔ اسے اس کا احساس بھی ہے کہ آج نہیں تو کل ایک، ایک کرکے جب ہزارہا عورتیں احتجاج میں شامل ہوں گی تو وہ صبح ضرور آئے گی جب خواتین مردوں کے ساتھ برابر کی شریک ہوں گی۔

جدید ڈرامے کا ایک اہم نام شاہد انور بھی ہے۔ انہوں نے بھی کئی ڈرامے لکھے اور اسٹیج کئے ہیں۔ ''غیر ضروری لوگ'' ان کا بہت اہم ڈراما ہے یہاں کچھ مانوس کرداروں کے حوالے سے نئی حقیقت نگاری کی سعی کی گئی ہے۔ مثلاً برج موہن، سوگندھی، بشن سنگھ، گوپی ناتھ، بشن سنگھ، زینت، سینڈو— یہ منٹو کے افسانوں کے لازوال کردار ہیں۔ ڈراما نگار اس

بات کی توقع رکھتا ہے کہ ڈراما کا قاری ان افسانوں اور کرداروں کے پس منظر سے واقف ہوگا۔ چنانچہ ان کہانیوں اور کرداروں کی تمام تر صورت حال جن سے وہ ماضی میں گذرے تھے، اب حال اور مستقبل میں کیا اور کس طرح REACT کرتے ہیں؟ اقدار اور افکار میں کیا بڑی تبدیلیاں آ گئی ہیں؟ کل یعنی عہد منٹو میں ان کرداروں کی کیا اہمیت تھی؟ وہ سماج میں کس مرتبے کے تھے؟ ایک طوائف یا ایک دلال، یا ایک طوائف باز کو ہم اور ہمارا سماج کس نگاہ سے دیکھ سکتے ہیں؟ لیکن بدلتے ہوئے اقداری اور اخلاقی منظرنامے میں ان کرداروں نے اپنے آپ کو کس طرح بچائے رکھا ہے — کیوں کر اپنے اندر کے آدمی کو محفوظ رکھا ہے؟ ڈراما نگار نے اس کی طرف خوبصورت اشارے کئے ہیں۔ ایک اقتباس سے میری بات بھی واضح ہوگی اور جدید حقیقت نگاری کی صورت حال بھی روشن ہوگی۔ ملاحظہ ہو:

> آپ مجھے افسانہ نگار کی حیثیت سے جانتے ھیں اور عدالتیں ایک فحش نگار کی حیثیت سے...... حکومت مجھے کمیونسٹ کھتی ھے اور کبھی ملک کا بھت بڑا ادیب...... کبھی میرے لئے روزی کے دروازے بند کئے جاتے ھیں...... اور کبھی کھول دئے جاتے ھیں...... کبھی مجھے "غیر ضروری انسان" قرار دے کر "مکان باھر" کا حکم دیا جاتا ھے اور کبھی موج میں آکر "مکان اندر" کھہ دیا جاتا ھے...... میں پھلے بھی سوچتا تھا اور اب بھی سوچتا ھوں کہ میں کیا ھوں اور ملک میں......میرے اپنے ملک میں میرا کیا مقام ھے؟ میرا کیا مصرف ھے؟ آپ اسے افسانہ کھہ لیجئے مگر یہ میرے لئے ایک تلخ حقیقت ھے کہ میں ابھی تک خود اپنے لئے...... اپنے ملک میں...... اپنا صحیح

مقام تلاش نہیں کرسکا...... یہی وجہ ہے کہ میں کبھی
پاگل خانے میں اور کبھی اسپتال میں ہوتا ہوں۔"

یہ ایسا سچا اظہار ہے کہ سماج کے وہ لوگ جنہیں ہم "غیر ضروری" تصور کرتے ہیں وہ کون ہیں۔ کبھی کبھی یا اکثر خود ہمارا اشمار بھی "غیر ضروری لوگ" میں ہو جاتا ہے۔ یہاں ڈراما نگار نے جن عصری سچائیوں کی طرف اشارے کئے ہیں اور جس فنکاری کے ساتھ کئے ہیں، دراصل فی زمانہ اسی نوع کے سماج اور سماجی نظام سے ہم دو چار ہیں۔ ذرا ملک کے آج کے حالات پر غور تو کیجئے۔ آج ادیب اور شاعر کے رول اور حکومت میں اس کی شرکت اور حیثیت پر رک کر سوچیے تو سہی، اندازہ ہوگا کہ کس طرح "ضروری لوگ" غیر ضروری اور "غیر ضروری لوگ" ضروری ہو گئے ہیں۔

معاصر ڈراموں سے اور بھی مثالیں دی جاسکتی ہیں مثلاً کمال احمد کا ڈراما "الٹی گنگا"؛ انیس اعظمی کا ڈارما "راکھ اور دھواں" وغیرہ جن میں جدید حقیقت نگاری کا رجحان ملتا ہے اور ادبی پیرایے میں۔۔۔ مگر اس سے مقالہ کے بوجھل ہونے کا پورا پورا امکان ہے۔ اس لئے صرف ایک اور مثال سے کام لوں گا۔ ظہیر انور اور ان کے ڈراموں پر گفتگو نہ کی جائے تو گویا یوں تصور کیا جائے گا کہ ڈراما پر ہی بات نہیں ہو سکی۔ چونکہ بلاشبہ معاصر ڈراما نگاروں میں ظہیر انور نے زیادہ کامیاب ڈرامے لکھے ہیں۔ وہ نہ صرف ڈراما نگار ہیں بلکہ اداکار، ہدایت کار اور ڈارما شناس بھی ہیں۔ ان کی فنکارانہ نگاہ بڑی دیر تک اور دور تک دیکھتی ہے ان کا حساس اور دردمند دل انسانیت کے لئے تڑپتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے کئی ڈرامے "آخری موڑ"؛ "نقارہ"؛ "نئے موسم کا پہلا دن" وغیرہ کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ ان تمام ڈراموں میں انہوں نے سماج اور معاشرہ کی حقیقتوں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ "انگاروں کا شہر" ایک UNIVERSAL TRUTH پر مبنی ڈراما ہے۔ یہاں ہر کردار سماج کے مختلف طبقے کی نمائندگی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ عبارت دیکھئے:

”ھر طرف ایك ھاھا کار ھے۔ ھر آدمی ایك دوڑ میں مبتلا ھے۔ کھیں رشوت، کھیں بم دھماکا، کھیں چوری اور کھیں سینہ زوری، اور پھر دنیا کے منظر کو دیکھو — امریکہ اپنی کالونی بنا رھا ھے۔ NON-ALIGNED SUMMIT کی باتیں جانب دار لوگ کر رھے ھیں اور کوئی اقتدار کے لئے خون کر رھا ھے —“

ظہیر انور نے آزادی کے بعد کی صورت حال اور GLOBALIZATION کے حوالے سے بڑھتے ہوئے مسائل پر خوبصورتی سے روشنی ڈالی ہے اور بڑھتی ہوئی ہوس کے نتیجے میں پوری دنیا کو ہی ''انگاروں کا شہر'' کہا ہے۔

کلکتہ سے ہی تعلق رکھنے والے اور ظہیر انور کے معاصر ڈراما نگاروں میں جاوید دانش بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ وہ اپنے خاص اسلوب اور موضوع کی انفرادیت کے باعث دور سے پہچانے جاتے ہیں۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں جن سچائیوں کو موضوع بنایا ہے، وہ صرف ان کا حصہ ہیں، اس کی وجہ یہ ہے کہ CANADA میں ان کی منتقلی اور بے تحاشہ سفر نے ان کے تجربات اور مشاہدات کو وسیع کیا ہے۔ جڑوں سے کٹنے کے بعد، تہذیب سے جدا ہو جانے پر، رشتوں کی عدم موجودگی میں، کھردری زندگی کی بجائے چمکتی اور پھسلتی حیات میں کتنا فرق ہوتا ہے، جاوید دانش نے بہت قریب سے دیکھا، برتا اور محسوس کیا ہے۔ اسی لئے ان کے ڈراموں کو پڑھتے ہوئے ہمارے عہد کا متن، روشن اور منور ہو کر سامنے آتا ہے۔ ''ہجرت کے تماشے''؛ ''بڑا شاعر چھوٹا آدمی''؛ ''عید کا کرب'' ایسے ڈرامے ہیں، جن میں عصری صداقت کو فنکاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اکرام بریلوی نے بجا لکھا ہے کہ:

” جاوید دانش کے ڈراموں میں ”کناڈا میں رھنے بسنے والی

ایشائی لوگوں کی زندگی کے مختلف النوع مادی، ذهنی، تمدنی اور روحانی الجھنوں کی تمثیل کشی کی گئی هے مگر ان سب کا عمومی موضوع هجرت یا نقل مکانی سے پیدا شدہ وہ اهم مسائل وہ معاملات هیں جو بالواسطه یا بلاواسطه ان کی معاشی، معاشرتی اور اخلاقی اقدار پر منفی یا مثبت اثرات مرتب کر رهے هیں—"

معاصر ڈراموں پر یہ گفتگو اور بھی طویل ہوسکتی ہے۔ ڈراما نگاروں کی بھی تشفی بخش تعداد موجود ہے اور ان کے ذریعے پیش کی گئی سماجی حقیقت نگاری بھی، قابل توجہ ہے۔ ظاہر ہے تمام تر سرمایے کا جائزہ ممکن بھی نہیں ہے لیکن ان معاصر ڈراموں کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ سچا اور کھرا فنکار اپنے عہد کے حقائق سے چشم پوشی کرنا بھی چاہے تو نہیں کرسکتا۔ چنانچہ معاصر ڈرامے میں جدید اور نئی حقیقت نگاری کی واضح صورت حال نظر آتی ہے۔

✓

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

مجروح اور حکایاتِ جنوں

مجروح کی شاعری کی اساسی شناخت دو لفظ میں مضمر ہے "اختصار" اور "معیار"۔ غالباً ترقی پسند شعراء میں مجروح اکلوتے شاعر ہیں جنہوں نے کم سخنی کے باوجود بے پناہ شہرت پائی لیکن فلمی شاعری کے باعث نہیں___ فلمی شاعری اور ابتدائی نظموں کو بذات خود مجروح سلطان پوری بھی اپنی سچی اور اچھی شاعری تصور نہیں کرتے تھے (حوالہ: علی حیدر ملک کے ساتھ مکالمہ: روزنامہ جسارت مطبوعہ 24، مئی 1985) اس کا ثبوت ان کا دبلا پتلا شعری مجموعہ "غزل" ہے جو اپنے پہلے ایڈیشن ☆ 1953 سے لے کر 1991 تک بہت معمولی اضافے کے ساتھ بار بار اسی نام سے شائع ہوتا رہا۔ پہلی اشاعت جس میں کل 33 غزلیں اور چند متفرق اشعار تھے، دوسری اشاعت جو 1983 میں عمل میں آئی، اس میں ان غزلوں کی تعداد 45 ہو گئی، گویا تیس برس کی مدت میں صرف 12 غزلوں کا اضافہ ہوا۔ 1991ء میں یہی مجموعہ "مشعل جاں" کے نام سے شائع ہوا۔ دیباچے میں مجروح سلطان پوری نے خود لکھا ہے کہ:

"کیوں کہ میں نے ہمیشہ اپنے مجموعے کا نام "غزل" ھی

رکھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہر نئے ایڈیشن کو، پڑھنے والے وہی
1956 کا ایڈیشن سمجھتے رہے۔ لہٰذا ضروری ہوا کہ اس
بار کے مجموعے کا نام غزل کے بجائے مثلاً "مشعل جاں"
رکھ دیا جائے۔ (دیباچہ: مشعل جاں)

یہی نہیں بلکہ علی حیدر ملک کے ساتھ ایک مکالمہ میں جب یہ سوال آیا کہ ان کا کوئی اور مجموعہ کیوں نہیں شائع ہوا تو انہوں نے کہا کہ:

"......مجموعہ تو ایک اور چھپ سکتا تھا لیکن میں اپنا نیا
کلام پہلے مجموعے کے ہر نئے ایڈیشن میں شامل کرتا
رہا...... جہاں میں نیا کلام شامل کرتا رہا وہاں بعض
پرانا کلام مجموعے سے نکلتا بھی رہا جس سے نہ صرف
یہ کہ کتاب ایک ہی رہی بلکہ اس کا حجم بھی اتنے کا
اتنا ہی رہا...... یہ بھی صحیح ہے کہ میرے شعر کہنے کی
رفتار سست رہی ہے—"

گویا مجروح کو اپنی کم سخنی کا اعتراف ہے اور غالباً اس پر انہیں کسی قسم کا تاسف بھی نہیں ہے۔ آپ کہتے ہیں:

بہت ہی کم ہے تو خالِ رخ بہاراں ہے
مری نوا کو ملی ہے وہ داغ پیرہنی

☆

ملے جو وقت نوا سنجیٔ ہزاراں سے
ادھر بھی دیکھ تماشا ہے میری کم سخنی

ان کی اس کم سخنی کے باوجود پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے جانے کس بنیاد پر مجروح سلطان پوری کی غزلوں کی تعداد ڈیڑھ سو سے زیادہ بتائی ہے۔ جب کہ ''مشعل جاں'' بھی صرف نام کی حد تک نیا ہے اور اس لئے بھی نیا کہا جا سکتا ہے کہ یہ دیوناگری اور اردو رسم الخط میں شائع ہوا ہے ورنہ جہاں تک نئی غزلوں کی بات ہے اس مجموعے میں بھی پانچ سات غزلوں سے زیادہ کا اضافہ نہیں ہوا ہے۔ بہرکیف! اس کم سخنی میں دراصل ان کے کڑے معیار اور احتساب کا کافی دخل ہے۔ اسی ''معیار'' نے ان کے سرمایۂ شاعری کو ''اختصار'' میں رکھا۔ اسی تلاشِ معیار کے تحت وہ ہر بار مجموعے کی نئی اشاعت کے وقت نئے کلام کی شمولیت کے ساتھ پرانے کلام کو دیوان سے خارج بھی کرتے رہے، خود احتسابی کا یہ اتنا بے رحم اور مشکل کام ہے جو مجروح جیسے چند ہی تخلیق کار کر سکتے ہیں۔ اس حوالے سے اس شعر کی معنویت کتنی اہم اور بلیغ ہو جاتی ہے ؎

شمع بھی، اجالا بھی، میں ہی اپنی محفل کا
میں ہی اپنی منزل کا، راہبر بھی، راہی بھی

اسی یقین نے مجروح سے یہ شعر بھی کہلوایا کہ:

دہر میں مجروح کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا

یہ شعر تخلیق کار، تخلیقی عمل اور تخلیقیت کے حوالے سے معنویت تو رکھتا ہی ہے، مجروح فہمی میں بھی کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ مجروح نے غزل کو ہی اپنی افتادِ طبع کے مطابق کیوں پایا؟ مجموعے کا نام 'غزل' کیوں تجویز کیا؟ اور نہ صرف تجویز کیا بلکہ تمام ترایڈیشن یا نئے مجموعے بھی اسی نام سے شائع ہوتے رہے۔ علاوہ ازیں ''غزل دشمنی' کے زمانے میں غزل

گوئی پر مستقل اصرار، یہ سب اتفاقات نہیں ہیں بلکہ یہ مجروح کا ایقان ہے، کلاسکی رچاؤ پر ان کا ایمان ہے، اور اپنے فن پر مکمل اعتماد ہے جو یہ تصور رکھتا ہے کہ اس دنیا میں کوئی بات نئی اور انوکھی نہیں ہے بلکہ یہ فن کار اور اس کا تخلیقی وجدان ہے جو کسی مضمون کو جاوداں بناتا ہے اور جب اس تخلیقی قوت کے ساتھ کوئی فنکار ادب پارہ تخلیق کرتا ہے تو وہ پگڈنڈی ہی شاہراہ بن جاتی ہے۔

میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

ترقی پسند تحریک کے عین عالم شباب کا زمانہ ذہن میں رکھئے۔ نظم گوئی کے رجحان کو عام کرنے کی تمام تر کوشش پر نگاہ رکھئے اور غزل کی تنگ دامانی یا صنف سخن کے اعتبار سے اس سے منہ موڑنے کی ترقی پسند ادیبوں کی ترغیب اور تحریک کا بھی خیال کیجئے اور حضرت مجروح کا اس کے برخلاف غزل گوئی کو ہی مشعل جاں بنانے کا ''جنون'' بھی ادبی تاریخ میں ملاحظہ فرمایئے۔

جلا کے مشعل جاں ہم جنوں صفات چلے
جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے

اس شعر کو پڑھتے ہوئے اور مجروح کی غزلوں کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے خیال ہوا کہ یہ ''ہم جنوں صفات' کوئی معمولی الفاظ نہیں ہیں۔ غور کرنے پر یقین آیا کہ مجروح کی غزلوں میں لفظ ''جنون'' کا استعمال سب سے زیادہ ہوا ہے۔ جنون کے لغوی معنی دیوانگی، پاگل پن، سودا، خبط، غصہ، طیش یا کسی چیز کی دھن کے ہیں۔ مختلف فنکار نے اس لفظ کا استعمال کیا ہے اور جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ کسی لفظ کے عموماً تین معانی ہوتے ہیں۔ پہلا لغوی، دوسرا اصطلاحی اور تیسرا تخلیقی۔۔۔ دراصل تخلیقی فنکار کسی لفظ کے تخلیقی استعمال سے اس کے مختلف ابعاد

اور جہات روشن کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جوش نے صرف لفظ ''اور'' کو بائیس معنوں میں استعمال کیا ہے۔ کسی ایک لفظ کا کسی فنکار کے یہاں مسلسل تکرار ایک جانب قاری کو دعوت فکر دیتا ہے تو دوسری جانب اس لفظ کے مفاہیم اور ''جہان معنی'' کو کھولنے کی ترغیب بھی بخشتا ہے۔ مجروح کے کلام میں لفظ ''جنون'' کی متواتر آمد، ہمیں رک کر سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔

چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

لٹ گیا قافلۂ اہل جنوں بھی شاید
لوگ ہاتھوں میں لیے تارِ رسن جاتے ہیں

☆

جنونِ دل، نہ صرف اتنا کہ اک گلِ پیرہن تک ہے
قد و گیسو سے اپنا سلسلہ دار و رسن تک ہے

☆

ہم کو جنوں کیا سکھلاتے ہو، ہم تھے پریشاں تم سے زیادہ
پھاڑے ہوں گے ہم نے عزیزو، چاک گریباں تم سے زیادہ

☆

آ گئی فصل جنوں کچھ تو کرو دیوانو
ابر، صحرا کی طرف سایہ فگن جاتے ہیں

☆

منتظر ہیں پھر میرے حادثے زمانے کے
پھر مرا جنوں تیری بزم میں غزل خواں ہے

☆

سنتے ہیں کہ کانٹے سے گل تک، ہیں راہ میں لاکھوں ویرانے
کہتا ہے مگر یہ عزم جنوں، صحرا سے گلستاں دور نہیں

☆

اب ہاتھ ہمارے ہے عناں رخشِ جنوں کی
اب سر پہ ہمارے گُلہ سنگ بتاں ہے

☆

اے فصل جنوں ہم کو پئے شغلِ گریباں
پیوند ہی کافی ہے اگر جامہ گراں ہے

☆

کچھ بھی دامن میں نہیں خار ملامت کے سوا
اے جنوں ہم بھی کسے کوئے بہاراں سمجھے

☆

خندہ زن اس پہ رہے حلقۂ زنجیرِ جنوں
جو نہ کچھ منزلتِ سلسلۂ داراں سمجھے

☆

جنوں کا دور ہے، اب نقدِ گل شمار کرے
کہو صبا سے بہاروں کا کاروبار کرے

تو اے بہارِ گریزاں کسی چمن میں رہے
مرے جنوں کی مہک تیرے پیرہن میں رہے

☆

اب جا کے کچھ کھلا ہنر ناخن جنوں
زخمِ جگر ہوئے، لب و رخسار کی طرح

☆

خنجر کی طرح بوئے سمن تیز بہت ہے
موسم کی ہوا اب کے جنوں خیز بہت ہے

مجروح کے یہاں ایسے اشعار اور بھی موجود ہیں جن میں ''جنون'' کا استعمال ہوا ہے۔ لیکن ان سب کا نقل کرنا قطعی مناسب نہیں ہوگا مندرجہ بالا اشعار سے ہی واضح ہوتا ہے کہ مجروح نے اپنے مختصر سے سرمایے میں ہی لفظ ''جنون'' کو بقول انیس ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ میں باندھنے کی فنکارانہ اور کامیاب کوشش کی ہے۔

میر کا بہت مشہور شعر ہے ؎

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

یہاں جانے کیوں جوش ملیح آبادی کے شعری مجموعے ''جنون و حکمت'' کا نام یاد آ رہا ہے۔ کہیں میر کا یہ شعر جنون حکمت کے فرق کو مٹانے یا ایک کو دوسرے میں ضم کرنے کی طرف اشارہ تو نہیں ہے۔ آخر جنوں کو کس سے فاصلہ ہے کہ دامن اور گریباں کے چاک میں

تفریق یا مماثلت کو محسوس نہیں کر پا رہا ہے۔ مجروح بھی اپنے ''جنوں'' سے کچھ ایسا ہی کام لیتے نظر آتے ہیں۔

قدم کو فیض جنوں سے وہ آبلہ ہے نصیب
جو خار راہ کو بھی شمع رہگذار کرے

لیکن کبھی کبھی اسی ''جنوں'' سے وہ فرزانگی کا کام بھی لیتے ہیں اور جہاں جہاں ''جنوں'' اس تیور میں استعمال کیا گیا ہے وہاں لفظ ''جنوں'' دراصل زمانہ شناس لوگوں کی طرف نشاندہی کرتا ہے، جسے ہم ایک طرح کا تازیانہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ ورنہ اس شعر کے کیا معنی ہو سکتے ہیں۔

ہمیں شعور جنوں ہے کہ جس چمن میں رہے
نگاہ بن کے حسینوں کی انجمن میں رہے

اس قدر ''شعور جنوں'' کا ہونا کہ آدمی حسینوں کی انجمن کی نگاہ بن جائے کوئی معمولی کام نہیں ہے۔ اس کے لئے مصلحت کوشی، تن آسانی اور ضمیر فروشی کی ضرورت ہوتی ہے اگر یہ ''ہنر'' نہیں تو پھر ناخن جنوں کے ہاتھوں انسان کا یہ حال ہوتا ہے کہ۔

اب جا کے کچھ کھلا، ہنر ناخن جنوں،
زخم جگر ہوئے، لب و رخسار کی طرح

مجروح نے ''جنون'' کی تعبیر اور تفسیر کی کوئی شعوری کوشش نہیں کی ہے بلکہ اس کی ذمہ داری قارئین اور احباب فکر و نظر کے فہم پر چھوڑ دی ہے۔ وہ صاحب نظر افراد جو یہ تصور رکھتے ہیں کہ ادیب کا خمیر اور ضمیر اس کے حالات اور شب و روز کے تحت پھلتے پھولتے ہیں، وہ

مجروح کے شعری مزاج اور منہاج تک رسائی کے لیے ان کے عہد کے حالات اور خود ان کی حیات میں جھانکنا پسند کریں گے۔ یہ عمل از خود ''جنون'' کی معنویت کو واضح کرنے میں ممد و معاون ثابت ہوگا۔ فیض نے بھی لفظ ''جنون'' کو مختلف مضمون میں استعمال کیا ہے ان کا یہ مشہور قطعہ جس میں لفظ ''جنون'' آیا ہے مجروح کے اس ''جنون'' کو مزید واضح کرتے ہیں۔

ہمارے دم سے ہے کوئے جنوں میں اب بھی خجل
عبائے شیخ و قبائے امیر و تاجِ شہی

☆

ہمیں سے سنتِ منصور و قیس زندہ ہے
ہمیں سے باقی ہے گل دامنی و کج کلہی

سنت منصور و قیس کو زندہ رکھنا، گل دامنی اور کج کلہی پر قائم رہنا یہ ایسی صفات ہیں جو ''جنون'' کے بغیر انسان کی شخصیت کا حصہ بن ہی نہیں سکتیں جنون اور مقصد حیات کے بغیر تو انسان ایسا ہی ہے جیسا کاغذ کا پھول — دیکھنے میں خوشنما مگر خوشبو سے محروم۔

چنانچہ مجروح کے سلسلے میں یہ رائے کہ :

"مجروح نے سیاسی رمزیت کے ساتھ غزل کو نیا آہنگ دے کر نئے 'حسن' نئے 'انداز' اور کلاسیکیت کا درجہ دیا۔ اسے معیار اور حسن عطا کیا۔ الفاظ و معنی، تشبیہات و استعارات کے خوبصورت جامہ سے سنوارا اور اس کا نتیجہ تھا کہ ان کی غزل کا ایک ایک شعر شاہکار بن گیا۔"

اسی تناظر میں سامنے آتی ہے۔ یہ ''جنون'' مجروح کا ''انفرادی'' جنون تو ہے ہی مگر غزل کے تناظر میں اسے ''اجتماعی عزم'' کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ غالب بھی تو تا حیات جنوں کی خوں چکاں حکایت ہی رقم کرتے رہے ورنہ دوسری صورت میں ان کی غزلیں بھی ذوق اور داغ سے آگے نہ بڑھتیں ۔

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

افسوس کہ ترقی پسند فکر سے عموماً اور ہمارے سماجی، سیاسی اور ادبی رہنماؤں کے یہاں سے خصوصاً آج وہ ''جنون'' رخصت ہو چکا ہے اور 'جنون صفات'' افراد کو خود ہم نے ٹاٹ باہر کیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا کہ ترقی پسندی کی ''جنونانہ'' کیفیت کے انتشار کا مجروح کو بہت پہلے اندازا ہو گیا تھا ورنہ یہ شعر کیوں کر وجود میں آتا ۔

تھامیں اس بُت کی کلائی اور کہیں اس کو جنوں
چوم لیں منہ اور اسے انداز رندانہ کہیں

(جاری۔۔۔)

☆ اس مجموعے کی اشاعت کا سال ظ۔انصاری نے اپنے مضمون میں ایک جگہ 1953 اور ایک جگہ 1959 لکھا ہے۔ چودھری محمد نعیم نے 1955، ایک دوسرے ناقد کے یہاں 1957 درج ہے۔ انٹرنیٹ پر دستیاب مجروح سلطان پوری کی معلومات نے بھی 1957 کو ہی سال اشاعت بتایا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ مجروح صاحب نے اپنی ایک گفتگو میں اس کی سال اشاعت 1956 بتائی ہے جو بالکل مختلف ہے لیکن اصلاً یہ مجموعہ ''غزل'' کے نام سے پہلی بار 1953 میں شائع ہوا تھا۔ (ا۔ک)

✓

پیش خدمت ہے **کتب خانہ** گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

سردار جعفری اور سردار کی شاعری

سردار جعفری کے شعری سرمایے پر نگاہ کیجئے:

پہلا شعری مجموعہ ''پرواز'' 1943 میں شائع ہوا۔ ''نئی دنیا کو سلام'' 1947 میں شائع ہوئی جو ایک طویل نظم پر مشتمل ہے۔ ''خون کی لکیر'' 1949 میں منظر عام پر آیا تو ایک ہی نظم ''ایشیا جاگ اٹھا'' کتابی شکل میں پہلی بار 1950 میں اور دوسری بار 1952 میں شائع ہوئی۔

اس اعتبار سے پرواز اور خون کی لکیر کے بعد تیسرا شعری مجموعہ ''پتھر کی دیوار'' 1953 میں، چوتھا، ''ایک خواب اور'' 1965 میں، اور ایک اندازے کے مطابق ''پیراہن شرر'' 1966 میں شائع ہوا، جسے سردار جعفری کا آخری اور پانچواں شعری مجموعہ کہا جا سکتا ہے۔ گویا سات میں سے دو کتابیں طویل نظموں پر اور پانچ شعری مجموعوں پر مشتمل ہیں۔ ان تمام شعری مجموعوں میں نظموں اور غزلوں کی کل تعداد دو سو سے ڈھائی سو تک جاتی ہے۔ ظاہر سی بات ہے سردار جعفری کے شعری مرتبے کے تعین میں اگر ہم ان تمام تخلیقات کو تصرف میں لائیں تو شاید انصاف نہ کر سکیں لیکن ان کی نظموں کی کافی وشافی تعداد ہی ایسی اور اتنی ہے جن

کی بنیاد پر انہیں ایک اچھا اور اردو کا نظم گو شاعر کہا جا سکتا ہے۔

سردار جعفری پر لکھنے والوں نے عموماً ان کے اس شعری سرمائے کے پیش نظر رائے قائم کی ہے، جس کے بارے میں خود سردار جعفری نظم ''ایشیا جاگ اٹھا'' کے گیارہویں بند میں کہتے ہیں کہ:

یہ شاعری، شاعری نہیں ہے۔

رجز کی آواز، بادلوں کی گرج ہے، طوفان کی صدا ہے

کہ جس کو سن کر پہاڑ آتے ہیں سبز ماتھوں پر برف کی کلغیاں لگائے

دھوئیں کے بالوں میں سرخ شعلوں کے ہار گوندھے

چنانچہ سردار کی شاعری پر لکھنے والے ناقدین نے ان کی اچھی شاعری سے صرف نظر کرتے ہوئے اپنی رائے قائم کی ہے۔ سردار نے کہا بھی ہے کہ:

مرے خلاف اٹھایا قلم حریفوں نے
مرا غرور بڑھا اور سر بلند ہوا

ممکن ہے ان کے حریفوں نے ان کے نظریے کے خلاف قلم اٹھایا ہو، مگر جہاں تک ان کی شاعری کا سوال ہے۔ وہاں معاملہ بالکل برعکس ہے۔

ان کے حریف ہوں یا حلیف ہر دو نے ان کے شعری مرتبے کو تسلیم کیا ہے۔ لیکن ایک بڑی سچائی یہ ہے کہ سردار کے تمام تر شعری سرمایے میں ایسی صرف بیس نظمیں ہی ہوں گی، جو سچی شاعری کے معیار کو پورا کرتی ہیں۔ ایک اور سچائی جس کا ذکر یہاں بے محل نہ ہوگا

کہ ان کے مشہور مجموعے ''ایک خواب اور'' میں ''حسین تر'' ''میرا سفر''، ''ہاتھوں کا ترانہ'' یا کچھ اور مختصر نظمیں ہی ایسی ہیں جو اپیل کرتی ہیں۔

اس کے برعکس ''پیراہن شرر'' جو آخری مجموعہ ہے اس میں زیادہ تر نظمیں ایسی ہیں جو فنی اعتبار سے کامیاب ہیں مثلاً ''پیراہن شرر'' ''تم بھی آؤ''؛ کوئی دشمن ہے، شہر تمنا'' صبح فردا جرعہ جرعہ قطرہ قطرہ'' موسموں کا گیت وغیرہ۔

اسی طرح ان کے مجموعے ''پتھر کی دیوار'' میں بھی کئی اچھی نظمیں شامل ہیں مثلاً ''اودھ کی خاک حسیں'' ''پتھر کی دیوار''؛ ''میرے خواب''؛ ''نیند''؛ ''ایک سال''—وغیرہ۔

میرا یقین ہے کہ مذکورہ بالا نظموں کو ایک ساتھ پڑھنے کے بعد سردار جعفری کی شاعری کے بارے میں جو عام رائے ہے وہ بدل جائے گی— خود سردار جعفری نے ''پتھر کی دیوار'' میں اپنی ہنگامی شاعری کے لئے جو جواز پیش کئے تھے کہ:

> "اس کے معنی یہ ہیں کہ میری شاعری وقتی ہے۔ مجھے یہ بات تسلیم کرلینے میں ذرا سی بھی جھجھک نہیں ہے کہ ہر شاعر کی شاعری وقتی ہوتی ہے......"

پیراہن شرر میں اس شکل میں سامنے آتا ہے:

> "میری یہ نظمیں جو پیراہن شرر پہنے کھڑی ہیں، سیاسی دستاویزیں نہیں ہیں۔ واقعات ان کی تخلیق میں کار فرما ضرور رہے ہیں لیکن یہ واقعات کا بیان نہیں ہیں بلکہ ان سے پیدا ہونے والے روحانی کرب کا اظہار ہیں۔ انہیں احتجاج کہنا بھی غلط ہے۔ شاید دل کی چیخ اور روح کی پکارنے ان نظموں کی شکل لے لی ہے—"

چنانچہ یہ مصرے کہیں سے بھی ''ہنگامی شاعری'' کے زمرے میں نہیں آتے۔

ہمارے پاس ہے کیا دردِ مشترک سوا
مزا تو جب تھا کہ مل کر علاج جاں کرتے
خود اپنے ہاتھ سے تعمیر گلستاں کرتے
ہمارے درد میں تم اور تمہارے درد میں ہم
شریک ہوتے تو پھر جشنِ آشیاں کرتے

سردار جعفری کے بارے میں ایک عام خیال نے راہ پکڑ لی ہے کہ وہ نظموں کے شاعر ہیں، جب کہ میری ناقص رائے اس کے برعکس ہے۔ اس لئے کہ نظموں میں سردار عموماً خطابت اور بیانیہ اسلوب پر قابو نہیں رکھ پاتے۔ پھر نظم میں اس کی گنجائش بھی ہے اس کے خلاف غزل جو کہ چاول پر قل ہو اللہ لکھنے کے مترادف ہے نیز یہاں خطابت یا بیان کا گذر کم کم ہی ممکن ہے — اس لئے یہاں سردار کا لب ولہجہ اور آہنگ بدل جاتا ہے۔

چھوڑ کر وہم و گماں حسن یقیں تک پہنچو
پر یقیں سے بھی کبھی وہم و گماں تک پہنچو

☆

کام اب کوئی نہ آئے گا بس اک دل کے سوا
راستے بند ہیں سب کوچۂ قاتل کے سوا

☆

تیغ منصف ہو جہاں، دار و رسن ہو شاید
بے گنہ کون ہے اس شہر میں قاتل کے سوا

دراصل سردار کو اس احساس نے غزل گوئی سے دور رکھا کہ غزل کے تمام امکانات غالب پر ختم ہو چکے تھے۔ چنانچہ انہوں نے غزل کی طرف توجہ ہی نہ کی اور اگر کی بھی تو کم کم۔ دوسری طرف ان کی نظموں کو ان کے خطابیہ لہجے اور نظریے کی شدت نے پوری طرح پھولنے پھلنے نہ دیا۔ کچھ ہی نظمیں ایسی ہیں جن کی وجہ سے سردار جعفری کو یاد رکھا جائے گا ورنہ زیادہ تر نظمیں ایسی ہیں جو سردار کی وجہ سے یاد رکھی جائیں گی کہا جا سکتا ہے کہ سردار جعفری کی نظمیں سردار کا شکار ہو گئیں۔ پروفیسر محمد حسن کو بھی سردار کی نظموں میں وحدت تعمیر کا فقدان اور خارجی اور بیانیہ شاعری کا زور ملتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> "اس لفاظی اور بے جا طوالت کا ایك اور بھی سبب ھے۔ سردار جعفری ھنگامی واقعات سے انسانی زندگی کی عام حقیقتوں تك پھنچنے کے بجائے صرف ان کی ھنگامی نوعیت پر اکتفا کرلیتے ھیں۔ موضوع کا ھنگامی ھونا فی نفسه بری بات نھیں ھے لیکن اگر اس موضوع کے سھارے سے شاعر عظیم تر اور عام انسانی سچائیوں تك پھنچ سکے تو ھنگامی موضوع TOPICAL ادبی ھونے کے بجائے صحافتی اور سطحی ھوجاتے ھیں۔"

پروفیسر محمد حسن کی یہ شکایت سردار کی ان نظموں کے حوالے سے رد ہو سکتی ہے جن میں واقعتاً سردار نے شعری لوازمات کو بروئے کار لایا ہے اور جہاں ہنگامی یا وقتی موضوعات نے بھی اعلیٰ، ارفع اور آفاقی رنگ اختیار کر لئے ہیں مگر ان کی تعداد کم ہے۔ مثلاً ان کی نظم ''میرا سفر'' یا ''صبح فردا'' یا ''موسموں کا گیت'' کا نام لیا جا سکتا ہے۔ ''میرا سفر'' جو نہایت ہی مختصر مگر حد درجہ POWERFUL نظم ہے۔ اس کو یہاں نقل کیا جا سکتا ہے تا کہ دوسری نظموں سے اس

کا تقابل کیا جاسکے اور اس نتیجہ پر پہنچا جاسکے کہ آخر یہ نظم یا اس قبیل کی دوسری نظمیں کیوں کر سردار جعفری کا شعری مرتبہ بلند کرتی ہیں — طوالت کا خوف ہے اس لئے صرف آخری بند:

میں ایک گریزاں لمحہ ہوں

ایام کے افسوں خانے میں

میں ایک تڑپتا قطرہ ہوں

مصروف سفر جو رہتا ہے

ماضی کی صراحی کے دل سے

مستقبل کے پیمانے میں

میں سوتا ہوں اور جاگتا ہوں

اور جاگ کے پھر سو جاتا ہوں

صدیوں کا پرانا کھیل ہوں میں

میں مر کے امر ہو جاتا ہوں

میرے نزدیک اچھی اور معیاری نظم ایک پھوٹتے فوارے کی مثل ہے۔ جس طرح فوارا پوری قوت نمو کے ساتھ آگے بڑھتا ہے اور مختلف سمتوں سے ہوتا ہوا بھی اس کا پانی فوارا کی اصل کا حصہ معلوم ہوتا ہے اور اگر کوئی اپنی ہتھیلی سے یا کسی دوسرے OBJECT سے فوارے کی روانی کو روکنا چاہے تو اس سے نکلنے والے تمام دھارے منقطع ہو جاتے ہیں اور فوارے کا حسن زائل ہو جاتا ہے۔ گویا فوارے کے FLOW کا روکنا کار مشکل ہے۔ ٹھیک اسی

طرح اچھی اور معیاری نظم میں ایک فطری FLOW اور بہاؤ ہوتا ہے جو فکر، موضوع، اسلوب، ہیئت سب میں شیر و شکر ہو کر اور سب کو شیر و شکر کر کے — قاری کو اپنے ساتھ بہا لے جاتا ہے—

ایک اور بات جس کا ذکر ضروری ہے کہ سردار جعفری کی شاعری کا ملکہ ان کی مختصر نظموں میں زیادہ کھل کر سامنے آتا ہے۔ پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے بجا لکھا ہے کہ:

"اسے کیا کہا جائے کہ سردار جعفری کی بیشتر طویل نظمیں ان کے خطیبانہ اسلوب کے بوجھ تلے اس طرح دبی ہوئی نظر آتی ہیں کہ ان میں اکثر شعری طریق کار اور پیکر سازی کی ان کی مخصوص صلاحیت کو سر اٹھانے کی مہلت ہی نہیں مل پاتی تاہم ان طویل نظموں کو سامنے رکھا جائے تو ان کے سیاق و سباق میں سردار کی نسبتاً مختصر نظموں کا حسن اور بھی نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے اور پتہ چلتا ہے کہ ان مختصر نظموں میں انھوں نے خطابت کو شاعری میں کیسے تبدیل کیا ہے اور خطیبانہ بلند آہنگی، بلند آہنگ ڈکشن کا روپ کیوں کر اختیار کرتی ہے۔"

کمال یہ ہے کہ "پتھر کی دیوار" — جو دراصل ان کے "زمانۂ زنداں" کی شاعری پر مشتمل مجموعہ ہے، زیادہ تر ان کی اچھی اور کامیاب نظموں کا پتہ دیتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں جیل میں انہیں مسائل اور وسائل سے جو دوری حاصل ہوئی، اس نے ان کے احساسِ تخیل، اور جذبے کو دو آتشہ کر دیا ہو، اور یوں ان کے لئے سیاسی سزا، ادبی اعتبار سے انعام بن گئی خود ان ہی کا شعر ہے۔

باعثِ رشک ہے تنہا رویِٔ رہروِ شوق
ہم سفر کوئی نہیں دوریٔ منزل کے سوا

اسی زمانے کی یعنی جب دوریٔ منزل کا احساس ہی ان کا ہم سفر تھا، ایک مشہور نظم ہے ''نیند'' جسے عام طور پر اہل فکرونظر نے پسند کیا ہے۔ یہ بھی ان کی نسبتاً مختصر نظم ہی ہے۔

مظہر امام نے اس نظم کے حوالے سے ایک جگہ اعتراف کیا ہے کہ۔۔اس وقت کے کئی شاعر اس نظم سے متاثر ہوئے۔ خود میری نظم ''خواب بھی سچ ہوتے ہیں''، اسی بحر اور آہنگ میں ہے اور تو اور سردار جعفری کے سخت گیر نقاد کلیم الدین احمد کی چار نظمیں اسی وزن اور اسلوب میں ملتی ہیں، بلکہ بعض مصرعے بھی ہو بہو ایک جیسے ہیں۔

سردار جعفری نے ایک مقام پر نہایت اہم بات لکھی ہے کہ:

"شاعری آرائش خم کا کل بھی ہے اور اندیشہ ہائے دور و دراز بھی، آرائش کا کل جمالیاتی عمل ہے اور اندیشہ ہائے دور و دراز ایک فلسفیانہ تجسس......بعض شاعر آرائش خم کا کل ہی کو شاعری سمجھتے ہیں اور بعض اندیشہ ہائے دورو دراز کو سب کچھ جانتے ہیں۔اگر آرائش کو رادھا اور اندیشے کو گیتا فرض کرلیا جائے تو کرشن کی عظمت کا راز کچھ کچھ سمجھ میں آسکتا ہے۔۔ہمارے شعراء میں اقبال کے پاس گیتا ہے لیکن رادھا نہیں ہے اور جگر، فیض، مجاز کے پاس رادھا ہے لیکن گیتا نہیں ہے۔۔ غالب عظیم تر اس لئے ہے کہ اس کے پاس رادھا بھی ہے اور گیتا بھی اگر کرشن کی رادھا اور گیتا

کا، اور غالب کے آرائش خم کا کل اور اندیشہ ہائے دور
ودراز کا ایک جگہ جمع ہونا آسان ہوتا، تو اب تک بے
شمار کرشن اور بے شمار غالب پیدا ہو چکے ہوتے—"

سردار جعفری کی اس عبارت کی روشنی میں ہمیں فیصلہ کرنے میں آسانی ہوگی کہ ان
کی شاعری میں رادھا ہے یا گیتا—یا دونوں؟؟

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
📱 0307-2128068
@Stranger ❣️❣️❣️❣️❣️❣️❣️

آزادی کے بعد اردو شاعری کا منظر نامہ :

غزل کے خصوصی حوالے سے

بات اگر براہ راست شروع کی جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ اس عنوان کے حوالے سے ہم شاعری کی ڈھائی سو سالہ تاریخ کو پچاس سالہ شاعری کی تاریخ کا آئینہ دکھانا چاہتے ہیں۔ 1947 میں جب ملک آزاد ہوا تو اس سے قبل کی اردو شاعری کی تاریخ اپنے دامن میں مثنوی، قصیدہ، رباعی، مسدس، مرثیہ، غزل، نظم، مرثیہ جیسی صنف سخن رکھتی تھی۔ حالات بدلتے گئے اور قدیم اصناف کی جگہ نئی اصناف نے لے لیں۔

خواتین و حضرات ! جب جب ہم ادب کا مطالعہ کرتے ہیں، شعوری یا لاشعوری طور پر تاریخ کی بھی ورق گردانی کرتے جاتے ہیں۔ تاریخ کو شاید ادب سے الگ کرنا ممکن ہو مگر ادب کو تاریخ سے مفر نہیں ہے۔ اس لئے کہ تاریخ کا تعلق عہد سے ہوتا ہے اور جس عہد میں جو کچھ ہوتا ہے اس کو سمجھنے کے لئے ادب اور تاریخ حوالے کا کام کرتے ہیں۔ ادبی اصناف بھی اپنے عہد کے شب و روز میں سانس لیتے ہیں۔ جب کوئی جویائے حق یا ادب اور تاریخ کا طالب علم ان کی تفہیم چاہتا ہے تو وہ بہت سی سچائیوں تک پہنچ جاتا ہے۔ مثلاً میر کا یہ شعر ؎

شہاں کہ کحل جواہر تھی ، خاک پا جن کی
انہیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

اصناف ادب بھی اپنے عہد کے بطن سے پیدا ہوتی ہیں۔ وہ اصناف سخن جو بساط ادب سے اٹھ گئیں یا وہ جواب تخلیق کی جاری ہیں، ان کے نہ ہونے یا ہونے میں ''عہد'' کا بڑا اہم رول ہوتا ہے۔ ادب کا سماجی اور تہذیبی پس منظر ہی دراصل ''ادبی اصناف'' کو متاثر کرتا ہے اسے آپ ادب کی سماجیات سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔

ولی دکنی کے اس شعر کے مصداق ؎

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے باب سخن

اردو شاعری میں بھی آغاز سے لے کر تادم تحریر ''باب سخن'' کھلا ہے اور شعراء اپنے عہد کے شب و روز کے تعلق سے شاعری میں تجربے کرتے رہے ہیں۔ چنانچہ آزادی کے بعد کے شعری منظر نامے پر نگاہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ اسے وراثت میں غزل، نظم، آزاد نظم، معریٰ نظم ،سانیٹ، نثری نظم، اسٹینز اجیسی اصناف ملی تھیں 1947 تک آتے آتے اردو شعر و ادب کئی اہم رجحان اور تحریک سے گزر چکا تھا جن میں روایت کا پاس بھی تھا، رومان کی لے بھی تھی، سماجی شعور بھی اور حقیقت نگاری کا تصور بھی۔ مثلاً یہ شعر دیکھئے ؎

ترے ماتھے پہ یہ آنچل، بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے ، اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

آزادی کے بعد جہاں غزل ،نظم، آزاد نظم ، نثری نظم ،منظوم ڈرامے وغیرہ نے ارتقائی منزلیں طے کیں اور ہیئت اور تکنیک کے تجربات سے بھی گذریں، وہیں شعری ادب

میں نئی اصناف مثلاً دوہا، ہائیکو، نظمانے ،ترائیلے ، کبت ، چوپائی ، ماہیا، LIMRICK، غزل نما، بھی وجود میں آئیں۔ ان میں سے ہر صنف کا اپنا ارتقائی سفر ہے، اس کے اپنے فنی تقاضے ہیں، ایک اسلوب اور ایک معیار ہے۔ بعض اصناف نے ترقی کے ایک سے زیادہ مدارج طے کر لئے ہیں اور اپنی صنفی شناخت بھی قائم کر لی ہیں، بعض سر دست اپنی شناحت بنانے کے مراحل سے گذر رہی ہیں لیکن ایک بات جس کا اعتراف ہمیں کھل کر اور اپنی گفتگو کے آغاز میں ہی کر لینا چاہئے وہ یہ کہ ہندوستان کا شعری منظر نامہ ان تجربات کے حوالے سے قدرے کم رنگ نظر آتا ہے۔ زیادہ تر تجربے سرحد پار ہوئے ہیں۔ غالباً اس کی وجہ یہ بھی رہی ہو کہ عموماً کسی صنف کی اختراع، اس کی ترویج واشاعت اور اسے رجحان کی شکل دینے میں رسائل و جرائد کا بڑا ہاتھ رہتا ہے، یعنی تحریک، عصری آگہی، گفتگو، کتاب، شعور، شب خون جیسے رسائل اس کی نمایاں ترین مثالیں ہیں۔ اب اگرچہ پابندی سے شائع ہونے والے رسائل وجرائد نہیں کے برابر ہیں۔ اس کے باوجود شاعروں کی انفرادی کوششوں نے رنگ دکھایا اور آزادی کے بعد جہاں نئی شعری اصناف نے جنم لیا وہی قدیم اصناف میں ہئیت، تکنیک، اسلوب اور موضوع کی سطح پر تبدیلیاں آئیں مثلاً غزل جو عشق اور مشک، گل اور بلبل کی باتیں کرتی تھی، اب اس طرح کے کھردرے موضوعات کا اظہار کر رہی تھی۔

اک چھوٹے سے سیب کو، کتنی قاشوں میں تقسیم کروں
کچھ بچوں کا باپ ہوں اشہر، کچھ بچوں کا تایا ہوں

☆

ایک کمرہ، چار بھائی، سب کے بچّے بیویاں
کس سے اب کھل کھیلئے ، اور کس سے پردہ کیجئے

مناسب ہے کہ پہلے تم بھی آدم خور بن جاؤ
کہیں سنسد میں کھانے کوئی چاول دال جاتا ہے

غزل آزاد ہو چکی تھی ، یعنی آزاد غزل کا تجربہ پہلے ہی ہو چکا تھا۔ مظہر امام جو اس تجربے کے بھی امام ہیں۔ ان کے مطابق ''غزل کی ہیئت میں واقعی انقلابی تجربہ آزاد غزل کی صورت میں ہوا، جواب تک متنازعہ فیہہ بنا ہوا ہے ان کی یہ تخلیق آزاد غزل کے نام سے پہلی بار دربھنگہ کے ایک رسالے ''رفتارنو'' میں 1962 میں شائع ہوئی تھی۔ آپ بھی ملاحظہ فرمایئے۔

ڈوبنے والے کو تنکے کا سہارا آپ ہیں
عشق طوفاں ہے، سفینا آپ ہیں
آرزوؤں کی اندھیری رات میں
میرے خوابوں کے افق پر، جگمگایا جو ستارا، آپ ہیں
کیوں نگاہوں نے کیا ہے، آپ ہی کا انتخاب
کیا زمانے بھر میں یکتا آپ ہیں؟
میری منزل بے نشاں ہے، لیکن اس کا کیا علاج
میری ہی منزل کی جانب جادہ پیما، آپ ہیں
ہائے وہ ایفائے وعدہ کی تحیر خیزیاں
ان کی آہٹ پر ہی گھر کا کونا کونا چیخ اٹھا تھا کہ ''اچھا آپ ہیں!''

اس تجربے میں کرشن موہن، علیم صبا نویدی ، فارغ بخاری، کرامت علی کرامت،

یوسف جمال، سلیم شہزاد، فرحت قادری اور دوسرے شعراء کے نام اہمیت رکھتے ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ علیم صبانویدی کا ''ردکفر'' اردو میں آزادغزلوں پر مشتمل پہلا مجموعہ ہے۔ نمونہ کے لئے ان کی ایک آزادغزل حاضر ہے۔

شکوہ کیا تقدیر کا

جب نہیں پیراہن کاغذ، مری تصویر کا

ٹوٹتا جاتا ہوں میں

زخم خوردہ، راہ غم میں، ہے قدم تدبیر کا

محروم درد ہوں

مانا کہ میں غموں کے جزیرے کا فرد ہوں

منزل کی فکر کیوں

صبح ازل سے میں تو فقط رہ نورد ہوں

اسی طرح نظم جس کی بنا 1867 میں انجمن پنجاب کے مشاعرے میں محمد حسین آزاد اور حالی نے رکھی تھی۔ اپنے ارتقائی سفر میں حلقۂ ارباب ذوق، ترقی پسند تحریک اور اس عہد کے دوسرے ادبی تصورات کو کبھی رد کرتے اور گاہے قبول کرتے ہوئے، مختلف ہیئت اور تجربے سے گذرتی ہوئی یہاں تک پہنچی کہ ہم اسے کبھی نظم معریٰ، آزاد نظم، سانیٹ، ترائیلے، نثری نظم، ہائیکو، تناکا (TANKA) امایو، سروکا، دوہا، ماہیا وغیرہ کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ میرے نزدیک یہ تمام اصناف اساسی طور پر نظم کے ہی PHYLLUM میں آتی ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے یہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ یہاں پر یہ بحث بھی نہیں کرنی

ہے کہ ان میں سے کون سی صنف کامیاب ہے اور کون سی ناکامیاب؟ بلراج کومل کا خیال کہ

> " جدید نظم مضامین، موضوعات اور انسانی تجربات کے نقطۂ نظر سے وسیع تر دائرہ عمل میں داخل ہو گئی ہے اور اب سیاسی، اخلاقی، یا کسی دیگر معیار کے اعتبار سے کوئی مضمون یا موضوع یا تاثر اس کے لئے ممنوع نہیں رہا۔ نسوانی رد عمل کی نظمیں بھی انسانی تجربات کے وسیع تر اظہار کے عمل سے تعلق رکھتی ہیں۔"

جدید نظم کے اس تخلیقی سفر میں شعراء کی ایک طویل فہرست سامنے آتی ہے ان میں سردار جعفری، کیفی اعظمی، ساغر نظامی، خلیل الرحمن اعظمی، ن۔م۔راشد، میراجی، اختر الایمان، محمود ایاز، قاضی سلیم، وحید اختر، عمیق حنفی، شاذ تمکنت، محمد علوی، حمید الماس، شفیق فاطمہ شعریٰ، باقر مہدی، شہریار، زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی، وزیر آغا، زبیر رضوی، منیر نیازی، امجد اسلام امجد، مخمور سعیدی، ستیہ پال آنند، کشور ناہید، ندا فاضلی، بشر نواز، کمار پاشی، عادل منصوری، گلزار، ع۔رشید، شاہد ماہلی، بلقیس ظفیر الحسن، مشرف عالم ذوقی، وغیرہ کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ یہ نام بغیر کسی تقدیم اور تاخیر کے لئے گئے ہیں۔ ان میں سے کچھ نام ایسے ہیں جو آزادی کے بعد چمکے اور کچھ ناموں کا سلسلہ گذشتہ سے پیوستہ کی مثال ہے۔

خواتین و حضرات ! جی تو یہی چاہتا ہے کہ ان میں سے کچھ شاعروں اور نظموں پر تفصیلی گفتگو کی جائے مثلاً عمیق حنفی، شفیق فاطمہ شعریٰ، اختر الایمان، محمد علوی، ن۔م۔راشد، میراجی، بلراج کومل وغیرہ پر لیکن اس خطبہ میں نہ تو اتنی گنجائش ہے اور نہ وقت اس کی اجازت دیتا ہے۔ پھر بھی اس کا اعتراف تو کیا ہی جا سکتا ہے کہ جدید نظم کے معماروں میں میراجی اور ن۔م۔راشد کی آواز دور سے پہچانی جاتی ہے۔

جدید نظم کی ایک شاخ نثری نظم بھی ہے۔ نثری نظم کے حوالے سے ناقدین سجاد ظہیر کے ''پگھلا نیلم'' کو اردو میں نثری نظم کا پہلا مجموعہ تسلیم کرتے ہیں اور یہ خیال بھی عام ہے کہ نظم معرّیٰ، آزاد نظم اور نثری نظم مغربی ادب سے ہم تک آئی ہیں، لیکن مولانا عبدالرحمٰن نے مراۃ الشعر میں جو کچھ کہا ہے اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ اصناف عربی زبان میں پہلے سے موجود تھیں اس کے لئے عربی زبان وادب میں ''موشحہ'' کی اصطلاح استعمال کی جاتی تھی ۔ چنانچہ بعض اہل نظر کا خیال ہے کہ ہم خواہ مخواہ مغربی ادب سے مرعوب کیوں ہوں اس لئے کہ اگر عربی میں موشحہ جیسی اصطلاح موجود ہے اور اس کا اطلاق آزاد نظم، نثری نظم یا معریٰ نظم پر ہوسکتا ہے تو ہم عربی کی بجائے مغرب کی اصطلاح کیوں استعمال کریں؟ بہر کیف یہ تو جملۂ معترضہ تھا، ہاں اس کی مزید تفصیل کے لئے آپ صریر، کراچی کا شمارہ (جنوری 2000ء) ملاحظہ کر سکتے ہیں۔

اردو گنگا جمنی تہذیب کی علامت ہے، اس کی واضح مثال دوہا ہے۔ دوہے کی روایت یوں تو اردو میں آزادی سے قبل بھی ملتی ہے لیکن اس نے غالب رجحان کی حیثیت اس کے بعد ہی اختیار کی ۔ دوہا چونکہ ہندی الاصل صنف شعر ہے اس لئے بعض ناقدین کے نزدیک اس کو اردو میں اپنانے پر اعتراض ہے وہ یوں کہتے ہیں کہ آخر اردو کے شعری اصناف میں ایسی کیا کمی ہے کہ دوہا کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس اعتراض سے قطع نظر حقیقت یہ ہے کہ آج اردو میں ''دوہا گوئی'' خوب ہورہی ہے اور ہندوستان کے علاوہ پاکستان میں بھی دوہے لکھے جارہے ہیں۔ دوہا کہنے والوں میں جمیل الدین عالی کا نام نمایاں طور پر سامنے آتا ہے۔ ان کے علاوہ ظفر گورکھپوری، بھگوان داس اعجاز، پردیپ ساحل، رتن سنگھ، ندا فاضلی، بیکل اتساہی، شاہد کلیم، عاصم شہنواز شبلی، شاہد میر وغیرہ بھی دوہا گوئی میں شریک ہیں۔ یہاں صرف دو دوہے بطور نمونہ حاضر کرتا ہوں ۔

میں نہیں کوئی کٹر پنتھی، سنو مرا ادھیائے
مسجد کو مندر کہنے سے خدا نہ بدلا جائے

☆

یہ بھی، وہ بھی اور سبھی، ایک سے ہیں سب روگ
بھاگ رہی ہیں وستوئیں، دوڑ، رہے ہیں لوگ

☆

بچہ بولا دیکھ کر مسجد عالیشان
اللہ تیرے ایک کو اتنا بڑا مکان

☆

سودا لینے ہاٹ میں کیسے جائے نار
چاقو لے کے ہاتھ میں بیٹھا ہے بازار

اردو کا کمال یہی ہے کہ وہ کسی بھی زبان سے کوئی بھی لفظ اٹھا کر اپنے دامن میں یوں ٹانک لیتی ہے کہ اجنبیت کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ اسی طرح وہ کسی بھی زبان کی صنف میں طبع آزمائی پر لبیک کہتی ہے۔ اس اعتبار سے اردو زبان کو اسم با مسمٰی کہا جا سکتا ہے۔ یعنی اگر اردو کے معنی لشکر کے ہیں تو اس نے اپنے لشکری مزاج کا ثبوت بھی فراہم کیا ہے۔ اسی لئے اگر ایک طرف اس نے ہندی کے صنف دوہا کو ''جمال ہم نشیں'' بنایا تو پنجابی صنف ''ماہیا'' پر بھی توجہ کی۔ فی زمانہ اردو میں ماہیا لکھنے کا رواج بھی عام ہو چکا ہے چنانچہ آج اردو کے زیادہ تر رسالے ماہیا کو شریک اشاعت کرتے ہیں۔ ماہیا، پنجابی زبان کی بہت مشہور صنف سخن رہی ہے۔ اردو میں جو اہل قلم ماہیا لکھ رہے ہیں ان میں نذیر فتح پوری، مناظر عاشق ہرگانوی، علیم صبا نویدی، حیدر قریشی، عاصی کاشمیری، وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔ اس صنف پر کئی مضامین

بھی لکھے گئے ہیں، کچھ رسالوں نے باقاعدہ اردو ماہیا نمبر بھی شائع کیا ہے ماہنامہ شاعر اپریل 2001ء کے شمارے میں ارشد محمود ناشاد کا **ایک مضمون ''ماہیا کی ہیئت کا مسئلہ''** کے عنوان سے شائع ہوا تھا۔ جس میں انہوں نے لکھا ہے کہ:

" ماہیا ڈیڑھ مصرعہ کی مختصر نظم ہے، پہلا مصرعہ دوسرے کا نصف ہوتا ہے۔ پہلے مصرعہ میں دو رکن، دوسرے میں چار ہوتے ہیں ۔ اگر کوئی دوسرے مصرعے کے چار ارکان کو دو حصوں میں تقسیم کر کے یہ ثابت کرنے کی سعئ نامقبول کرلے کہ ماہیا تین ہم وزن مصرعوں پر مشتمل نظم ہے تو کیا کہا جا سکتا ہے۔یہاں ایك سوال اٹھتا ہے کہ جب اردو میں پہلے سے سہ مصرعی اصناف مثلاً ثلاثی، مثلث، ھائیکو موجود ھیں تو ایك سہ مصرعی صنف کے قبول کا کیا جواز بنتاھے۔"

ارشد صاحب نے پھر خود ہی اس کی قبولیت کے جواز بھی بتائے ہیں کہ:

" ماھیئے کی انفرادیت، اھلیت، خوبصورتی اور پسندیدگی کا راز اس کی ھئیت میں پوشیدہ ھے ۔ کیا اردو ماھیا نگاروں کو اس کی ھئیت میں ماھیا لکھنے میں کوئی رکاوٹ ھے اگر نھیں تو اس خوبصورت اور منفرد ھئیت کو قبول نہ کرنے کا کیا جواز ھے ۔"

شارق جمال کے کچھ ماہیئے اس کی منفرد ہیئت کو نمایاں کرنے کی بہترین مثال ہیں۔

غم دن کا نکھر آیا

نیند سے میں جاگا

''پھر وقت سحر آیا

☆

غمناک گھڑی آئی

درد نے دنیا کے،

'لی ہنس کے پھر انگڑائی'

☆

ایک دن کی غذا مانگی

باپ نے روزی کی

رو رو کے دعا مانگی

☆

پرواز کی ڈور الجھی

کیوں پہنچے خلا میں

بے بال و پری اپنی

☆

چہروں پہ اُگی زردی

حالات کی شارق

اللہ رے بے دردی

☆

فن جب بھی نکھر آیا

الزام بلاغت

سیماب ہی پر آیا

محترم سامعین! شعری اصناف کے بساط پر، تازہ واردان صنف سخن میں ان دنوں ہائیکو کا بھی نام بدنام ہے۔ یہ دراصل جاپان کا تحفہ ہے عام طور پر یہ بھی تین مصرعوں پر مشتمل مختصر سی نظم ہوتی ہے۔ اور غالی اعتبار سے اس کا نفس مضمون موسم یا اس کی کیفیات ہوا کرتا ہے۔ اگر جاپانی ہائیکو کے عروض اور موضوع کی مکمل پابندی کی جائے تو شاید اردو کے شاعروں کے لئے ہائیکو کہنا کار مشکل ہوگا۔ اسی لئے اردو میں عام طور پر ہائیکو کی جو روایت ہے وہ حقیقی ہائیکو سے مختلف ہے۔ اگر چہ کچھ شعراء نے کوشش کی ہے کہ اردو میں ہائیکو لکھتے ہوئے جاپانی ہائیکو کے اساسی عروض کی پابندی کی جائے اور وہ کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ ابھی یہ صنف اپنے ابتدائی اور ارتقائی مراحل میں ہے، ارباب فکر ونظر نے ابھی اس پر بھر پور توجہ بھی نہیں کی ہے لیکن اردو شعراء کی اچھی خاصی تعداد اس صنف میں بھی طبع آزمائی کر رہی ہے۔ میری مراد عبدالعزیز خالد، شان الحق حقی، بلراج کومل، علیم صبا نویدی، شبنم رومانی، قیصر شمیم، پرویز پروازی، ادا جعفری، قاسم پیرزادہ، تابش دہلوی، سرشار صدیقی، حمایت علی شاعر،

محسن بھوپالی، سحر انصاری، حسن اکبر کمال، ناوک حمزہ پوری، مناظر عاشق ہرگانوی وغیرہ سے ہے۔ محمد امین اور اختر شمار وغیرہ کے ہائیکو پر مشتمل مجموعے بھی شائع ہو چکے ہیں۔ چند ہائیکو ملاحظہ ہوں۔

ریت سی برستی ہے
ایک بوند پانی کو بارشوں کے موسم میں
آنکھ کیوں ترستی ہے

(ادا جعفری)

گرمیوں کا سناٹا
نیلگوں فضاؤں میں ایک بار کے چکر
فاختہ کے بکھرے پر (حسن اکبر کمال)

عجیب سی یہ رات ہے
گذر رہی ہے اور اس کے دوش پر
جنازۂ حیات ہے (حمایت علی شاعر)

نیلی آنکھوں میں
عیاشی کے پکے پھل
کومل شاخوں پر (علیم صبا نویدی)

سرسبز گنبد پر

نورانی جلوے دلکش

برکت کے منظر (نویدی)

اردو میں ہائیکو سے ملتی جلتی کئی اصناف موجود ہیں اگرچہ وہ بھی مغرب سے ہی آئی ہیں۔اس لئے احتمال ہے کہ اگر ہائیکو کو اس کے پورے فنی تقاضوں کے ساتھ نہیں برتا گیا تو وہ ثلاثی یا سہ مصرعی آزاد نظم سے قریب تر ہو جائے گا۔

ہائیکو سے ہی مشابہت رکھتی ہوئی ایک نئی شعری صنف ''تروینی'' بھی وجود میں آگئی ہے۔ابھی تک اسے ہم گلزار کی اختراع کہہ سکتے ہیں۔عموماً یہ بھی تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔گلزار نے خود ایک انٹرویو میں کہا ہے کہ:

"میں نے شاعری میں ایک نیا فارم پیدا کرنے کی کوشش کی ھے جس کا نام تروینی رکھا ھے ۔ یہ ھائیکو بھی نہیں ، مثلث بھی نہیں ، یہ تین مصرعوں کی نظم بھی نہیں،اس میں پھلے دو مصرعے ایک پورا مکمل شعر ھیں۔ خیال پھلے دو مصرعوں میں مکمل ھو جاتا ھے ، تیسرا مصرعہ روشن دان کی طرح کھلتا ھے ۔ اس کی روشنی میں پھلے شعر کا تاثر بدل جاتا ھے ۔تیسرا مصرعہ COMMENT بھی ھو سکتا ھے ، اضافہ بھی — تروینی میں ایک شوخی اور S URPRISE کا رنگ ھے......"

گلزار کے ساتھ اس تجربہ میں یاور امان اور فوقیہ مشتاق وغیرہ جیسے شعرا شامل

ہیں۔ایک ترو ینی ملاحظہ ہو ۔

سب پہ آتی ہے ، سب کی باری ہے
موت انصاف کی علامت ہے
زندگی سب پہ کیوں نہیں آتی

آزادی کے بعد شعری منظر نامے پر روشن ہونے والی نئی اصناف میں نظمانے ،وائی، تنکائیں، کنڈلیاں، نماسی اور پنج بھجی بھی آہستہ آہستہ اپنی صنفی شناخت بنانے میں مصروف ہیں۔کیا پتہ ادب انہیں قبول بھی کر لے۔ظہیر غازی پوری نے ''غزل نما'' کے نام سے غزل کی ایک الگ ہیئت کا آغاز کیا ہے۔اس تجربہ میں حنیف ترین بھی ان کے ساتھ ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ ہر عہد کے شعروادب میں ہیئت اور تکنیک کے تجربے ہوتے رہے ہیں اور آئندہ بھی ہوتے رہیں گے کیوں کہ ادب اپنے عہد کا اور تخلیق، تخلیق کار کے کرب کا حوالہ ہوتے ہیں۔وہی ادب دیر تک اور دور تک ہمارا ساتھ دیتا ہے یا ہماری سائیکی کا حصہ بن جاتا ہے۔جس میں ہماری آواز، ہمارا درد، ہمارے شب وروز شامل ہوتے ہیں۔حسرت نے بھی تو یہی کہا ہے ۔

شعر دراصل ہیں وہی حسرت
سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں

چنانچہ صرف ہیئت یا اسلوب، موضوع یا مواد میں تبدیلی کو تجربہ برائے تجربہ تو کہا جا سکتا ہے لیکن اصلاً شعروادب میں جدت نئے خیالات، نئے احساسات، نئے موضوعات کے باعث اور فن کار کے خشوع اور خضوع سے آتی ہے جو شاعری کا اساسی مزاج ہے۔

آزادی کے بعد شعری ادب میں جس نوع کے تجربات ہوتے رہے ہیں۔امکان

یہی ہے کہ مستقبل میں بھی اردو شاعری کا تخلیقی سفر جاری رہے گا کیوں کہ زندگی کی طرح ادب بھی تغیر آشنا ہے۔ تغیر و تبدل ہماری کائنات کا مقدر ہے اس کائنات میں اگر کسی شئے کو ثبات ہے تو صرف تغیر کو، ورنہ ہر چیز بدلتی رہتی ہے۔

اردو غزل: آزادی کے بعد

یہ موضوع یعنی "اردو غزل: آزادی کے بعد" دیکھنے اور سننے میں جس قدر عمومی معلوم ہوتا ہے، درحقیقت بے پناہ نشیب و فراز، وسعت اور خصوصی توجہ کا متقاضی ہے۔ اس لیے کہ اردو غزل کا سفر، جو خسرو سے شروع ہوکر (بلکہ اس سے بھی پہلے) آج کے جواں سال شاعر خالد عبادی تک جاری ہے۔ اپنے اندر موضوعات، زبان و بیان، ہیئتی تجربے اور فکر و خیال کی اتنی وسیع کائنات اور اتنے جہات رکھتا ہے کہ اس پر کسی ایک مختصر سی نشست یا تحریر میں گفتگو، راقم کو غالب کا ہم نوا بنا دیتا ہے۔

به قدرِ شوق نہیں، ظرف تنگنائے غزل
کچھ اور چاہئے وسعت میرے بیاں کے لئے

غالب کو اپنے خیال اور فکر کے اظہار کے لئے غزل کا دامن تنگ معلوم ہوا اور مجھے غزل کے تخلیقی سفر، وہ بھی محض نصف صدی کے تخلیقی سفر کو ایک مقالے میں سمیٹتے ہوئے تنگیِ وقت، تنگیِ قلم و قرطاس اور تنگیِ دامن کا احساس ستا رہا ہے۔ یوں بھی عمر گذشتہ کی کتاب پر نظر ڈالنا ناممکن نہیں تو مشکل عمل ضرور ہے۔

آزادی سے قبل کا غزل منظر نامہ کم و بیش دو ڈھائی سو سال پر محیط ہے۔ اس سفر میں کئی نشانِ منزل بھی ملتے ہیں۔ مثلاً ولی، میر تقی میر، سودا، میر درد، مصحفی، جرأت، انشاء اللہ خاں انشا، شیخ ابراہیم ذوق، غالب، بہادر شاہ ظفر، مومن خاں مومن، حیدر علی آتش، شیفتہ، داغ

دہلوی، امیر مینائی، حالی، شاد، اکبر، فانی، حسرت موہانی، جگر، اصغر، اقبال، فراق گورکھپوری، جوش، جذبی، مجاز آنند نرائن ملا، فیض احمد فیض وغیرہ۔ ابتدائی دور میں غزل کلاسکی رچاؤ کے ساتھ کبھی عشق حقیقی اور کبھی عشق مجازی کے بیان کے ساتھ آگے بڑھتی ہے۔ یہاں معاملات عشق کا اظہار بھی ملتا ہے اور انفرادی تجربوں کو شعری پیکر میں ڈھانے کی کوشش بھی لیکن یہ عمل میر، غالب، شاد، اکبر، حسرت موہانی وغیرہ کے یہاں زیادہ شدّت کے ساتھ نظر آتا ہے۔ اس عہد کے شعراؑ کے یہاں ہر نوع کے موضوعات اور مضامین ملتے ہیں۔ خالص عشقیہ بھی ،متصوفانہ، بھی وطن سے سرشار جذبات بھی ، حالات حاضرہ پر تبصرہ بھی، انفرادی اور اجتماعی تجربہ بھی۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

دیکھنا ہر صبح تجھ رخسار کا
ہے مطالعہ مطلعِ انوار کا
(وؔلی)

چشمِ خوں بستہ سے کل رات لہو پھر ٹپکا
ہم سمجھتے تھے کہ اے میر یہ آزار گیا
(میؔر)

شہاں کہ کُحل جواہر تھی خاک پا جن کی
انہیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں
(میؔر)

یک نظر بیش نہیں فرصت ہستی، غالب
گرمی بزم ہے ، اک رقص شرر ہونے تک
(غالب)

کچھ ایسی دور بھی تو نہیں منزل مراد
لیکن یہ جب کہ چھوٹ چلیں کارواں سے ہم

(حسرت)

سر میں سودا بھی نہیں، دل میں تمنا بھی نہیں
لیکن اس ترک محبت کا بھروسہ بھی نہیں

(فراق)

رنگ پیراہن کا ، خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسم گل ہے، تمہارے بام پر آنے کا نام

(فیض)

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

(اقبال)

اس نوع کے دوسرے اشعار بھی یہاں نقل کئے جا سکتے ہیں لیکن کیا یہی اشعار آزادی سے قبل کے غزل کے منظرنامے کو روشن نہیں کرتے؟ جواب ہوگا ہاں، یقیناً ان اشعار سے دو ڈھائی سو سال کی غزل کا تخلیقی منظر نامہ سامنے آجاتا ہے۔ ان ادوار میں غزل کے اسلوب میں تو تبدیلیاں نظر آرہی ہیں مگر بقول یوسف حسین خاں ''اس کی بنیادی حقیقت میں کوئی فرق نہیں پیدا ہوا ہے۔'' ہمارے زیادہ تر ناقدین نے غزل کی بنیادی حقیقت یا اصلیت — دروں بینی، ایمائیت اور رمزیت کو قرار دیا ہے۔ غالب کا ایک شعر اس سلسلہ میں ہماری رہنمائی کرتا ہے۔

بلائے جاں ہے ، غالب اس کی ہر بات

عبارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا

آپ عبارت، اشارت اور ادا — کو دروں بینی، ایمائیت اور رمزیت کا نام دے کرانہیں غزل کے اساسی کردار یا بنیادی حقیقت کہہ سکتے ہیں۔ جب جب غزل اپنی اساس سے ہٹی ہے، اس کے تاثر میں کمی آئی ہے اور اسے اکہری شاعری کا نام دیا گیا ہے۔ حصول آزادی کی تمنا جب حد سے بڑھی ہوئی تھی اور غزل ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھی جا رہی تھی، تو اس زمانے میں یہ شکایت عام تھی کہ غزل اپنے فنی تقاضوں سے دور ہو رہی ہے لیکن یہ بھی سچ ہے کہ یہ اس عہد کا تقاضا تھا جسے غزل کو اور اردو شاعری کو پورا کرنا ہی تھا۔ چنانچہ ''نیا ادب '' کے اداریہ میں بجا طور پر لکھا گیا ہے کہ:

" اوائل بیسویں صدی میں اردو شاعری کی پوری تاریخ آزادی کی جدوجہد، اتحاد و یکجہتی سیاسی اور سماجی شعور، اخلاقی قدروں، و طنیت اور قومیت کے اعلیٰ تصوّر سے بھری ہوئی ہے۔"

انسان کی فطرت ہے کہ وہ یکسانیت سے اکتا جاتا ہے۔ چنانچہ اردو شاعری کی یک رنگی سے بھی یہی نتیجہ سامنے آیا۔ غزل کے انتشار اور مقصدیت نے ناقدین کو غور کرنے پر مجبور کیا۔ چنانچہ حالی نے غزل کی اصلاح کی بحث اٹھائی اور کسی نے اسے قابل گردن زدنی قرار دیا تو کوئی اسے نیم وحشی صنف سخن کا نام دینے لگا لیکن غزل نے اپنی اسی ''منتشر خیالی'' کو ''اپنی قوت'' قرار دیتے ہوئے شعراء اور ناقدین کو اپنی طرف متوجہ کیا چنانچہ ایک ناقد نے لکھا ہے کہ:

" جدید اردو غزل کی نشوونما میں میر اور غالب دو

بنیادی اور دو متحرک روایتوں کا درجہ رکھتے ھیں۔ جدید
کلاسکی غزل کے اسلوب و آھنگ کی تشکیل در اصل
انھیں دو رنگوں کے ابھرنے ڈوبنے اور تحلیل ھونے ، نئے
رنگوں میں ڈھلنے اور نکھرنے کی تاریخ ھے۔ یھاں
جدید کلاسکی غزل سے میری مراد بیسوی صدی کے
نصف اول کا وہ سرمایۂ غزل ھے،جو آرٹ اسلوب، اور
مجموعی آھنگ کے اعتبار سے کلاسکی روایات کی
تجدید و توسیع لیکن اپنے داخلی مزاج اور معنوی فضا کے
اعتبار سے دور حاضر کی تھذیب اور احساس و شعور کا
آئینہ دار رھا ھے۔ اس دور میں میروداغ ان کے تلا مذہ اور
مقلدین کی غزل کو کلاسکی رنگ تغزل کی توسیع تو
کھا جا سکتا ھے لیکن اس پر جدید کا اطلاق نھیں ھو
سکتا اس لئے کہ اس میں عصری حقیقتوں کا عرفان یا تو
نھیں ملتا یا اگر ملتا ھے تو بے حد سطحی اور سرسری۔"

جدید غزل در اصل 1960 کے بعد سامنے آتی ہے۔ ورنہ 1947 سے لے کر 1960 تک کی شاعری آزادی کے بعد ٹوٹنے والے خواب، تقسیم وطن کے کرب، ہجرت کے جبر، دربدری اور بے گھری، انتشار اور بھیانک فسادات، دوقومی نظریے کا راگ الاپتی نظر آتی ہے۔اس لئے یہاں بھی مماثلت نظر آتی ہے۔ چند اشعار دیکھئے۔

دشمن کی دوستی ہے، اب اہل وطن کے ساتھ
ہے اب خزاں چمن میں، نئے پیرہن کے ساتھ

ہم نے بھی ایک صبح کی خاطر
چلتے تھمتے رات گذاری

(نریش کمار شاد)

جمہوریت وہ طرز حکومت ہے کہ جس میں
بندوں کو گنا کرتے ہیں تو لا نہیں

(اقبال)

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہوگئی ہے

(فراق)

فلک نے پھینک دیا، برگ گل کی چھاؤں سے دور
وہاں پڑے ہیں، جہاں خار زار بھی تو نہیں

(ناصر)

آتے کبھی نہ اپنے گلستاں کو چھوڑ کر
ہم اک حسیں بہار کے دھوکے میں آگئے

(احمد ریاض)

گھر سے نکلے ہیں، آنسوؤں کی طرح
واپسی کا ہے، اب سوال کہاں

(مجروح)

یا فیض کے یہ خیالات ۔

تم آئے ہو نہ شب انتظار گذری ہے
تلاش میں ہے سحر، بار بار گذری ہے

نہ گل کھلے ہیں، نہ ان سے ملے، نہ مے پی ہے
عجیب رنگ میں اب کے بہار گذری ہے

یہاں میں نے دانستہ اس طرح کے اشعار نقل نہیں کئے ہیں جن میں سرخ انقلاب، سامراج، سامنتی نظام جیسے الفاظ آئے ہوں۔ جیسے مجروح کے اس شعر میں ۔

ہشیار سامراج، کہ زنجیر ایشیا
ٹوٹے گی تیرے سلسلہ جان وتن کے ساتھ

اس طرح کے اشعار کی بھی ہنگامی اور تاریخی اہمیت ہے لیکن ادب میں ان کا مقام متعین کرنا مشکل کام ہے۔ کمال احمد صدیقی بھی آزادی کے بعد کی غزل سے کچھ زیادہ مطمئن نظر نہیں آتے ہیں:

"عہد آفریں شاعری کا تعلق اپنے عہد کی حقیقتوں سے ہوتا ھے، ماضی کی روایات کے احساس ہوتا ھے لیکن نظر مستقبل پر ہوتی ھے۔ حال کی اہمیت سے کسے انکار ھے لیکن حال تو لمحۂ گریزاں ھے۔فردا سے آتا ھے اور ماضی کا حصہ بن جاتا ھے۔ ماضی کی اہمیت فلسفے میں، تاریخ میں ،شعرو ادب میں اور علم میں یہ ھے کہ آغاز کے ادراک میں اس سے مدد ملتی ھے اور انجام بھرحال زیادہ اہم ھے۔ غزل اردو شاعری کی آبرو تھی لیکن کیا آزادی

کے بعد کے برسوں میں جو غزلیں لکھی گئی ھیں ان کے
چھوٹے سے چھوٹے حصے کو بھی ھم اعتماد کے ساتھ اس
عھد کی اردو شاعری کی آبرو کھه سکتے ھیں۔؟"

کمال احمد صدیقی کی شکایت بجا ہے۔اردو غزل کوحصول آزادی کے نتیجے میں ملنے والی مایوسی، کرب، بے چہرگی، بھیانک فسادات خوں ریزی سے نکلنے میں دس پندرہ برس لگ گئے۔اس دوران زندگی میں کئی تغیرات آئے، کئی تصورات متصادم ہوئے۔اس کا اثر ادب پر بھی گہرا پڑا۔

جدیدیت اور وجودیت کے تصور نے اثر انداز ہونا شروع کر دیا تھا اور 1960 سے 1985 تک یعنی تقریباً پچیس سال "جدیدیت" تخلیق وتنقید پر حاوی رہی۔وارث علوی کا کہنا ہے کہ:

"صنعتی دور کا آدمی، کٹا پھٹا، زمین سے اکھڑا ھوا،
معاشرے سے ٹوٹا ھوا، تخلیقی طور پر بانجھ اور رومانی
طور پر کھوکھلا آدمی ھے، بڑے صنعتی شھروں میں آدمی
سے آدمی دور ھوتا گیا پورا معاشرہ آھستہ آھستہ
ALIENETE ھوتا گیا۔"

اردو کی نئی غزل اسی ALIENATION کا شکار نظر آتی ہے۔اس دور میں غزل میں انفرادی رجحان، داخلیت، احساس تنہائی اور محرومی کی لے زیادہ نمایاں نظر آتی ہے لیکن جیسا کہ ترقی پسند غزل میں ہوا کہ وہاں بھی اس تحریک کے تحت اچھی اور بری غزلیں کہی گئیں، جدیدیت کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا۔مثال کے لئے ندا فاضلی کا یہ شعر ؎

سورج کو چونچ میں لئے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیئے رات ہو گئی

جدیدیت کے زیرِ اثر کہی جانے والی غزلوں میں بھی تازگی تھی، شادابی تھی اور حقیقت حال کی ترجمانی بھی۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

رشتے، ناطے کچے دھاگے، تیز ہوا سے ٹوٹ گئے
تنہائی وہ صحرا، جس کا ہر کوئی زندانی ہے

☆

وہ کون تھا، کہاں کا تھا، کیا ہوا تھا اسے
سنا ہے آج کوئی شخص مر گیا یارو

☆

ہزار چہرے ہیں موجود آدمی غائب
یہ کس خرابے میں دنیا نے لا کے چھوڑ دیا

☆

ابھی رویا ابھی ہنسنے لگا ہوں
تو کیا سچ مچ میں پاگل ہو گیا ہوں

☆

ابھی میں اپنے گھر میں سو رہا تھا
ابھی گھر سے میں بے گھر ہو گیا ہوں

☆

ہوا کی سخت فصیلیں کھڑی ہیں چاروں طرف
نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا

☆

جب کہیں بادلوں میں گھرتا ہے
چاند لگتا ہے آدمی کی طرح

☆

گھر کی تعمیر تصور ہی میں ہوسکتی ہے
اپنے نقشے کے مطابق یہ زمیں کچھ کم ہے

☆

جو مکاں دار ہیں، دنیا میں انھیں کیا معلوم
گھر کی تعمیر کی حسرت کا مزا ہے کچھ اور

☆

کتنی دیواریں اٹھی ہیں ایک گھر کے درمیاں
گھر کہیں گم ہوگیا دیوار و در کے درمیاں

☆

سکوں ملتا ہے، بے آنگن گھروں میں میرے بچوں کو
کھلے دالان کی خواہش تو میری نسل ہی تک ہے

اس تحریک کے تحت جو شعرا منظر عام پر آئے ان کی فہرست بھی طویل ہے لیکن ان میں سے چند نام خلیل الرحمن اعظمی، کمار پاشی، منیر نیازی، احمد ہمدانی، عزیز احمد مدنی، صغیر احمد صوفی، غلام مرتضی راہی، محسن احسان، عادل منصوری، ساقی فاروقی، ظفر اقبال، سحر انصاری، وہاب دانش، مظہر امام، سلیمان اریب، باقر مہدی، محمد علوی، شہریار، بشر نواز، احمد مشتاق، راج

نرائن راز، مخمور سعیدی، شاذ تمکنت، حمید الماس، قمر اقبال، میر ہاشم، اسلم عمادی، مغنی تبسم، علی احمد جلیلی، علیم صبانویدی، علی الدین نوید، شاہد کبیر فوری طور پر ذہن میں آرہے ہیں۔ یہاں ہر شاعر اپنے منفرد لب ولہجہ کے باعث دور سے پہچانا جاتا ہے۔

آزادی کے بعد غزل کے اسلوب میں تبدیلی آرہی تھی تو دوسری طرف کئی تجربے بھی ہو رہے تھے۔ یعنی آزاد غزل، اینٹی غزل، ٹیڈی غزل اور مسلسل غزل۔ اگرچہ مسلسل غزل کی مثال نظیر اکبر آبادی پہلے ہی پیش کر چکے تھے لیکن جدید دور میں فراق نے اس روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی۔ اسی عہد میں غزل میں غیر غزلیہ الفاظ کے استعمال کا رجحان بڑھتا نظر آتا ہے۔ یعنی ایسے الفاظ غزل میں در آئے، غزل کی شریعت جس کی اجازت نہیں دیتی۔ مثلاً T.B، T.V ٹرام، تارکول، بیڈ روم، فون، اسٹیشن، ریل کی سیٹی، پلوور، سوئٹر وغیرہ۔ چند اشعار مشتے نمونہ از خروارے ملاحظہ ہوں ۔

جانے کیوں آج مرے شہر کے اسٹیشن پر
میرے ہی پاؤں اترنے نہیں دیتے مجھ کو

(قمر اقبال)

میں اتنا بد معاش نہیں، یعنی کھل کے بیٹھ
چبھنے لگی ہے دھوپ سوئٹر اتار دے

(ظفر اقبال)

☆

صبح کاذب کی ہوا میں درد تھا کتنا منیر
ریل کی سیٹی بجی تو دل لہو سے بھر گیا

(منیر نیازی)

ریل کی سیٹی میں کیسی ہجر کی تمہید تھی
اس کو رخصت کر کے گھر لوٹے تو اندازہ ہوا

☆

یہ زعفرانی پلوور اسی کا حصہ ہے
کوئی جو دوسرا پہنے، تو دوسرا ہی لگے

(بشیر بدر)

لپٹ جاتا ہوں ماں سے اور موسی مسکراتی ہے
میں اردو میں غزل کہتا ہوں ہندی مسکراتی ہے

(منور رانا)

پیش خدمت ہے **کتب خانہ** گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups
/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068 📱
@Stranger ❤️❤️❤️❤️❤️❤️❤️

اردو غزل میں عورت کی آواز

جدید یا نئی غزل کی ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ آواز جواب تک یا تو سنی ہی نہیں جاتی تھی اور اگر سنی بھی جاتی تھی تو بہت دور سے — وہ دبی دبی سی آواز بلند اور زوردار لہجے کی شکل لے چکی تھی۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ عورتوں نے بھی اردو شاعری کے دروازے پر دستک دینا شروع کر دیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ہندوستان اور پاکستان میں اچھی شاعرات اپنی شاعری کے ساتھ نظر آنے لگتی ہیں۔ ان کی شاعری کا لب ولہجہ مختلف ہے — ان کے موضوعات الگ ہیں — ان کا مزاج جداگانہ ہے — عورتوں کی شاعری میں ان کے جذبات اور کیفیات کو خوبصورتی سے سامنے لایا گیا ہے — یہ وہ جذبات ہیں، جن کا اظہار مرد اپنی شاعری میں کرنا بھی چاہے تو اتنی کامیابی کے ساتھ نہیں کر سکتا۔ چند اشعار دیکھئے جن میں FEMINIST ATTITUDE دکھائی پڑتا ہے۔

چھٹا بھی سر سے دوپٹہ مگر میں کیا کرتی
کٹا ہوا تو نہ تھا ہاتھ میرے بھائی کا

☆

میں سچ کہوں گی، مگر پھر بھی ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کردے گا

☆

طلاق دے تو رہے ہو، غرور و قہر کے ساتھ
مرا شباب بھی لوٹا دو، میرے مہر کے ساتھ

☆

تم تو کبھی نہ سوتے تھے آج تلک مرے بغیر
رات یہ کیا غضب ہوا کس نے تمھیں سلادیا

☆

دیکھ کر جس شخص کو ہنسنا بہت
سر کو اس کے سامنے ڈھکنا بہت

☆

آئینہ دیکھ کر خیال آیا
تم مجھے بے مثال کہتے تھے

کہا جاتا ہے کہ ماں کے پیروں میں جنت ہوتی ہے اس کی عزت کرواور ماں کے وجودکوعورت سے الگ نہیں کیا جاسکتا لیکن ہمارے MALE DOMINATED سماج میں کون اس کا خیال رکھتا ہے۔اس شعر پر آپ بھی سوچئے۔

میرے قدموں تلے جنت ہوئی تعمیر مگر
میری قسمت تیرے ہاتھوں کی لکیروں میں رہی

یا یہ شعر دیکھیے جس میں مرد کی بے وفائی اور عورت کے حوصلے کو خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ دوسری شادی یا بیوی کے علاوہ بھی محبوبہ کا رواج مرد کا مزاج رہا ہے لیکن آج کی عورت اس پر ٹوٹنے یا بکھرنے کے بجائے، اس طرح کی جرأت کا مظاہرہ کر رہی ہے۔

کمال ضبط کو خود بھی تو آزماؤں گی
میں اپنے ہاتھ سے اس کی دلہن سجاؤں گی

اور یہی عورت اپنی خودداری کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتی اور کہتی ہے کہ۔

تم کو آنا ہے تو آجاؤ بصد شوق یہاں
اب بھی حالات میں ہلکی سی لچک باقی ہے

اس طرح کی شاعری کرنے والی شاعرات میں زاہدہ حنا، پروین شاکر، فہمیدہ ریاض، کشور ناہید، عرفانہ عزیز، ادا جعفری، حمیرا رحمٰن، زہرہ نگاہ، شفیق فاطمہ شعریٰ، نفیس بانو شمع، زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی، عذرا پروین، سارا شگفتہ، عفت زریں وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔۔۔ ان شاعرات کے یہاں غزل کے حوالے سے جن جذبوں کا اظہار ہوا ہے وہ اردو غزل میں ایک خوشگوار اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان اردو شاعرات نے کبھی اپنے اوپر ہونے والی صدیوں کی زیادتی کو موضوع بنایا ہے۔۔۔ کبھی مرد اساس سماج میں اپنی حیثیت کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔۔۔ کبھی ماں، بیوی، بہن کے روپ میں عورت کی ''اہمیت'' کو اجاگر کرنے کی بات کی گئی ہے۔ کبھی خود کو ممتا اور محبت کے حوالے سے شوہر اور خاندان کی ترقی کے لیے تیاگ اور تپسیا دیتے ہوئے بھی ناانصافی اور نابرابری کا شکوہ کرتی ہوئی نظر آتی

ہے۔ان اشعار پر غور کیجیے، ہندوستانی عورت اپنے تمام تر جذبات اور زاویوں سے نظر آتی ہے۔

یوں اپنی بے بسی پر آنسو بہا رہی ہوں
اپنی ہی داستاں میں خود کو سنا رہی ہوں

☆

پہنے طلائی گہنے، شادی کے سرخ جوڑے
اک ہاں کہی تھی میں نے جس کو نبھا رہی ہوں

☆

ہمارے ہاتھ میں پتھر تھما دیا کس نے
ہمیں بھی بھیڑ کا حصہ بنا دیا کس نے

☆

صرف دہلیز کی عزت کی بقا کی خاطر
گھر میں جلتی رہی پر پاؤں نہ باہر رکھا

☆

وہ قطرہ قطرہ ترائی کو پی گیا میری
اک ایسے دشت کی جانب بہاؤ میرا تھا

☆

میں اس کو جانے سے روکوں تو کس طرح روکوں
میں سوچتی ہی رہی اور وہ چلا بھی گیا

☆

نہ ان سے جیت سکتے ہیں نہ خود سے ہار مانی ہے
ہم اپنے آپ سے ہی برسرِ پیکار لگتے ہیں

☆

جب کبھی کوئی قدم میں نے بڑھا کر رکھا
اس نے اک سنگ گراں راہ میں لاکر رکھا

یہاں اس بات کا اظہار بھی ضروری ہے کہ ایسا نہیں ہے کہ عورتوں کے بارے میں ہمارے اردو شاعروں نے خاموشی اختیار کی بلکہ انھوں نے بھی اپنی شاعری میں عورتوں پر ہونے والے مظالم اور نابرابری کی طرف اشارے کیے ہیں۔ ایسے شاعروں میں منور رانا، ندا فاضلی، فرحت احساس، عرفان صدیقی، ظفر اقبال وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ چند شعر آپ بھی سنیے اور سوچیے کہ آخر ان میں عورتوں کے حوالے سے کن باتوں کی طرف اشارہ ہے۔

یہ ایسا قرض ہے جو میں ادا کر ہی نہیں سکتا
میں جب تلک گھر نہ لوٹوں میری ماں سجدے میں رہتی ہے

☆

خدا کرے کہ امیدوں کے ہاتھ پیلے ہوں
ابھی تک تو گزاری ہے عدتوں کی طرح

☆

مجھے بلاتا ہے مقتل میں کس طرح جاؤں
کہ میری گود سے بچہ نہیں اترتا ہے

☆

میری گڑیا سی بہن کو خودکشی کرنی پڑی
کیا خبر تھی، دوست میرا اس قدر گر جائے گا

وہ اپنے میاں کی وفادار تھی
مگر دل اسی پر ہوستا رہا

☆

تو پھر جا کر کہیں ماں باپ کو کچھ چین پڑتا ہے
کہ جب سسرال سے گھر آکے بیٹی مسکراتی ہے

اگرچہ یہاں اردو غزل پر بات ہورہی ہے لیکن میں یہاں ایک نظم کا حوالہ ضرور دینا چاہوں گا جس میں عورت اپنے احتجاج کو پراثر طریقے سے درج کراتی نظر آتی ہے۔ اس نظم سے اردو شاعری میں FEMINIST MOVEEMENT کو آسانی سے سمجھا جاسکتا ہے وہ نظم یہ ہے۔

ھن لباس لکم وانتم لباس لھن

الرحم الرحمین !اے خدا

عالم غیب تو۔ تجھ کو معلوم ہے کیا ڈھکا، کیا چھپا

میں نہیں منکروں میں، مجھے کب ہے انکار

بے شک مجھے۔ تو نے اس کے لیے ہی بنایا ہے اور اس کو میرے لیے

میں ضرورت ہوں اس کی، وہ میری ضرورت ہے...

مگر کیاں کروں میں، جو مجھ کو

وہ اپنی ضرورت نہیں، ایک تفریح کی طرح برتے

مجھے اپنی جاگیر سمجھے

تو نے مجھ کو اسی کی طرح، ایک آزاد انسان پیدا کیا

اور وہ مجھ سے جینے کے حق چھین لے، بندشوں میں جکڑ لے

میری تحقیر کرنے میں وہ اپنی توقیر سمجھے

میرا حق تو نے اس پر بھی واجب کیا

اور وہ مجھ کو اتنا ہی دے۔ جتنا وہ ٹھیک سمجھے

میری حد، رات دن وہ بتائے مجھے

اور اپنے لیے کوئی حد ہی نہ رکھے

اے سمیعؑ، بصیرُ علیم

تیرا فرمان ''انتم لباس لھن'' ہے اپنی جگہ

اور میں ہو گئی بے ردا

بے لباسی میری، کس کے ہاتھوں ہوئی

میرا چہرہ خراشوں سے کیوں بھر گیا

کس نے نوچی میری مینڈھیاں

کس نے کھینچی میری بالیاں

سر برہنہ میں دردر بھٹکتی ہوئی

اپنی کھوئی رداڈھونڈتی ہوں

مری لاج رکھ لے!

جدید غزل یعنی 1960 سے لے کر 1985 تک کی غزل میں ہم نے دیکھا کہ اس کے موضوعات اورلب ولہجہ میں تو تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں مگراس کی اصل حقیقت باقی رہتی ہے۔ یہاں تک جدیدیت کے زیراثر بھی جب شعراء نے تشکیک، لاسمتی، بے چہرگی، داخلی کرب، لایعنیت ،شکست وریخت کوموضوع شعر بنایا تو غزل کی حرمت مجروح نہ ہونے دی۔ یہ سچ ہے کہ

"جدید غزل میں اُداسی اور شدید مایوسی کا لب و لهجه نسبتاً واضح هے، اداسی کے ساتھ تنهائی کی گونج صاف سنائی دیتی هے۔ تنهائی کی وجه محبت، دوستی اور رشتوں کا مصنوعی پن،مادی اور مالی مفادات کی خود غرضی، دولت اورمسرت کی غلط تقسیم، نااهلوں کی پذیرائی، حق دار کی حق تلفی، طبقا تی بُعد، فسادات، جنگ، خوف اورهراس، خود غرضی، دوڑتے وقت میں اپنی کم مائگی اور غیر محفوظیت کا احساس ان اشعار کی تهه میں کار فرماهے۔ جنهیں هم اس عهد کے اچھے اشعار سے کسی طرح الگ نهیں کر سکتے۔۔۔"

1984-85 کے بعد زمانہ نئی کروٹیں لیتا ہے،اس عہد میں ایمرجنسی، بنگلا دیش کی ولادت، ہندوپاک کی جنگ، ایٹمی تجربات، ہندوستان میں ہونے والے پے در پے فسادات،نسلی اورصوبائی امتیازات اورتعصّبات، بابری مسجد کا انہدام، گودھرااور گجرات، نئے

ادبی فلسفے کی یلغار، ادب میں مقامی بولیوں کے اثرات ۔ ان تمام امور نے غزل کو بھی متاثر کیا۔ اس عہد میں بھی یعنی 1985 سے لے کر 2004 تک اردو غزل نے اپنا تخلیقی اور فکری سفر جاری رکھا ہے۔ آپ اسے مابعد جدید صورت حال کا نام دیں یا مابعد ترقی پسند کا، مگر یہ غزلیں اپنے سابق دور سے منفرد نظر آتی ہیں ۔ اور زندگی کو، کائنات کو اپنے مسائل اور وسائل کو بھرپور طریقے سے پرکھنا جانتی ہیں ۔ بڑھتی ہوئی مذہبی منافرت نے اس نوع کے اشعار کی تخلیق بھی کی ہے ۔

سنو چراغ بجھادو، تمام خیمے کے
میرے عزیز شب امتحاں کی زد میں ہیں

☆

پتھر میں بھی کیڑوں کو جو دیتا ہے ہری گھاس
بدخواہوں سے کہہ دو کہ وہی میرا بھی رب ہے

☆

میں سجدوں کی زمینوں میں دعا کے بیج بوتا ہوں
خطاؤں کی چٹانوں کو نمازوں سے بھگوتا ہوں

☆

گھر سے مسجد ہے ، بہت دور ، چلو یوں کر لیں
کسی روتے ہوئے بچے کو ہنسایا جائے

☆

کہیں بھی شہر اماں نہیں ہے
ایودھیا کہاں نہیں ہے
نئے سرے سے تلاش کیجیے!
خدا جہاں تھا، وہاں نہیں ہے

☆

هندو بھی سکوں سے ہے، مسلماں بھی سکوں سے
انسان پریشان ، یہاں بھی ہے وہاں بھی ہے

ڈاکٹر کوثر مظہری جو اچھے شاعر بھی ہیں اور اردو شاعری کی تنقید پر اچھی نگاہ رکھتے ہیں انہوں نے 1980 کے بعد کی غزلوں کا ایک انتخاب شائع کیا ہے۔ جس میں عبدالاحد ساز، سجاد سید، ابراہیم اشک، شہباز ندیم، فرحت احساس، شمیم طارق، مہتاب حیدر نقوی، شہپر رسول، اسعد بدایونی، ارشد عبدالحمید، خورشید اکبر، عالم خورشید، فاروق انجینئر، ملک زادہ جاوید، شمس، رمزی، جمال اویسی، سلیم انصاری، عطا عابدی، نعمان شوق، ریاض لطیف، احمد محفوظ، سراج اجملی، نوشاد کریمی، مشتاق صدف، طارق متین، خالد عبادی، راشد انور راشد وغیرہ کے کلام سوانحی خاکے اور تنقیدی رائے شامل ہے۔ انہوں نے خود لکھا ہے کہ:

> ”آج کی غزلوں میں شاعر کا چھرہ صاف نظر آتا ھے۔ اس کا آئینۂ ادراك مصفّا اور مجلا ھے۔ محض فیشن پرستی اور لفظی بازی گری سے اپنی شاعری کو بچائے رکھا ھے۔ آج کا شاعر خود کو معاشرے سے الگ (فرد) تصور نھیں کرتا اس جدید نسل نے لبادہ مسخری نھیں اوڑھا۔ یہ نسل اپنی حد درجہ ذھانت کا دعویٰ کرنے کے لیے خالق کائنات سے نھیں پوچھتی که تو سوتا ھے که جاگتا ھے ... یہ نسل جو بھوگ رھی ھے اور کھلی آنکھوں سے جو دیکھ رھی ھے اسی کا اظھار اپنی شاعری میں کر رھی ھے۔ یھی ھے آج کی غزلوں کی حدت اور فن کی حرمت کا جواز......“

اس عہد کی غزلوں سے کچھ اشعار آپ بھی سماعت فرمائیں۔

بڑا گہرا تعلق ہے سیاست سے تباہی کا
کوئی بھی شہر جلتا ہے تو دلی مسکراتی ہے

☆

اس طرح قسطوں میں مجھے مرنا منظور نہیں
اب میرے شہر کو فوجوں کے حوالے کردے

☆

کشیدگی ہے مری، اس سے ہند و پاک کی سی
مذاکرات ہمیشہ ہی بے نتیجہ رہے

☆

ایک ماں نے ''چیخ'' رکھا اپنے مستقبل کا نام
ایک بیٹا درد کے کشمیر میں گم ہوگیا

☆

عجب مقام پہ لے آئی ہے گھڑی مجھ کو
طویل دشت ہے، سورج کے سائبان میں ہوں

☆

لوگ خوابوں میں چلے آنے لگے بے روک ٹوک
میں بھی گویا عام رستہ ہوگیا ہوں نیند میں

☆

یوں سراپا التجا بن کر ملا تھا پہلے روز
اتنی جلدی وہ خدا ہوجائے گا، سوچا نہ تھا

☆

دشمن کے مارنے کو بنا ہوں حمید میں
ان سب کے باوجود بھی غدار میں ہی ہوں

☆

عبادی شہر کی حالت تو دیکھو
کوئی دشمن کا کوئی دوست کا ہے

☆

دھواں دھواں یہ فلک اور لہو لہو یہ زمیں
عظیم لگتا ہے میں آج کل عراق میں ہوں

☆

سال نو امن و محبت کا پیمبر ہوگا
یہ بڑوں کی نہیں بچوں کی دعا ہے لوگو

☆

یکم جنوری ہے نیا سال ہے
دسمبر میں پوچھیں گے کیا حال ہے

☆

طوائف کی طرح اپنی غلط کاری کے چہرے پر
حکومت مندر و مسجد کا پردہ ڈال دیتی ہے

☆

بھٹکتی ہے ہوس دن رات سونے کی دکانوں میں
غریبی کان چھدواتی ہے تنکا ڈال دیتی ہے

اشعار کی کوئی کمی نہیں ہے پندرہ بیس سال کے عرصے پر محیط جدید تر غزل کا تجزیہ کیجئے تو اندازہ ہوگا کہ یہ غزل تشکیک اور یاسیت سے نکل آئی ہے، وہ تخریب سے زیادہ تعمیر کی صورت ڈھونڈھ رہی ہے۔ یہاں مسلسل سوال بھی ہے اور ذہنی تجسس بھی۔ یہاں جدید غزل کی طرح بے چہرگی، احساس تنہائی اور شکست کا رونا بھی نہیں ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ جدید تر غزل میں شاعر، نجی دکھوں کا ذمہ دار خود کو یا خدا کو نہیں بلکہ سیاسی رہنماؤں کو ٹھہراتا نظر آتا ہے۔ وہ جاں نثار اختر کی طرح اس بات پر یقین نہیں کرتا کہ ۔

ہم نے انسانوں کے دکھ درد کا حل ڈھونڈ لیا
کیا برا ہے، جو یہ افواہ اڑادی جائے

بلکہ نئی غزل کے معماروں کا یہ کہنا ہے کہ ۔

ہر ایک شعر میں سچ کی طرف اشارا ہے
میری غزل بھی حقیقت کا استعارا ہے

اب غزل عشق حقیقی اور مجازی، وصل اور فراق، آہ اور فریاد سے آگے نکل کر اپنے مسائل اور وسائل پر توجہ کرتی نظر آتی ہے ۔

سوجاتے ہیں فٹ پاتھ پہ اخبار بچھا کر
مزدور کبھی نیند کی گولی نہیں کھاتے

☆

ایک آنگن میں دو آنگن ہوجاتے ہیں
مت پوچھو کہ کس کارن ہوجاتے ہیں

☆

میری خواہش ہے کہ آنگن میں نہ دیوار اٹھے
میرے بھائی، مرے حصے کی زمیں تو رکھ لے

☆

مہاجرو ! یہی تاریخ ہے مکانوں کی
بنانے والا ہمیشہ بر آمدوں میں رہا

☆

اب تو جو فیصلہ ہوگا وہ یہیں پر ہوگا
ہم سے اب دوسری ہجرت نہیں ہونے والی

☆

مرے بھائی وہاں پانی سے روزہ کھولتے ہوں گے
ہٹا لو سامنے سے مجھ سے افطاری نہیں ہوگی

☆

ڈگریاں تو سب کی سب طاقوں میں میلی ہوگئیں
نوکری کے وقت تک ہر شخص جاہل ہوگیا

دیکھئے فسادات کیا کیا گل کھلاتے ہیں۔

لوٹنے والے اسے قتل نہ کرتے لیکن
اس نے پہچان لیا تھا کہ بغل والے ہیں

ایسا اس لئے ہوا کہ کلیم عاجز نے برسوں پہلے اسی فساد کے پس منظر میں کہا تھا۔

یہ بات مجھ سے جو چاہے جہاں کہلوالے
ڈبونے والے یہی ہیں اغل بغل والے

نئی غزل میں عصری حسیت شباب پر ہے یہ اشعار دیکھئے ۔

گھر میں بس ایک ہی بیٹا تھا کمانے والا
اب فسادوں کی خبر سن کے لرز جاتا ہوں

☆

سچ یہ ہے کہ میری بابری مسجد مجھی میں ہے
اور میں ابھی مرا نہیں ، زندہ ہوں دوستو

☆

مجھ کو تھکنے نہیں دیتا یہ ضرورت کا پہاڑ
میرے بچے مجھے بوڑھا نہیں ہونے دیتے

☆

بڑی بے چارگی سے لوٹتی بارات تکتے ہیں
بہادر ہو کے بھی مجبور ہوتے ہیں دلہن والے

ممکن ہے نئی غزل سے قدیم ناقدین غزل کو شکایت ہو کہ اس کی زبان کھردری ہے، لہجہ سخت ہے اور اظہار میں درشتگی ہے لیکن کیا کیجئے۔ نئی غزل کا شاعر SENTIMENTAL نہیں EMOTIONAL نظر آتا ہے۔ کچھ لوگوں کو یہاں تہہ داری، گہرائی اور گیرائی بھی کم نظر آئے مگر نئی غزل میں آپ بیتی بھی ہے اور جگ بیتی بھی ، اور نئی زبان میں۔ سید محمد عقیل رضوی کا اندازہ بجا ہے کہ:

> "جس تہذیبی ڈھانچے کے بیچ سے غزل گذرے گی اس کے تہذیبی رکھ رکھاؤ، عادات و اطوار ، اشاریت، تغزل کی کیفیت، اتار چڑھاؤ، گفتگو کا لہجہ، طریقہ اور

اظہاریت، سب اس کے ساتھ ہوں گے اور ظاہر ہے کہ اس
میں کلا سکی : حریم، پابندیاں اور ایک خاص قسم کی
شرافت کی چھاپ کہاں تک باقی رہے گی اور غزل سے
یہ ممکن بھی نہ ہو سکے گا کہ وہ اپنی عصری تہذیبی
زندگی اور اپنے عصری تقاضوں کو چھوڑ کر اپنے ماضی
کی روایات میں بالکلیہ چلی جائے اور یہ بھی نہیں کہ اپنی
روح اور "لازمانیت" والی ابدیت سے انکار کر کے، سب
کچھ حال کے سپرد کر دے۔"

شاید نئی غزل یا اردو غزل اپنے معماروں سے اسعد بدایونی کے مطابق، یہی امید
کرتی ہے کہ۔

نہ احتجاج نہ آوارگی میں دیکھ مجھے
جو ہوسکے تو مری روشنی میں دیکھ مجھے

✓

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

میکش اکبر آبادی : شعری باب کا گمشدہ شاعر

اردو کی ادبی اور شعری روایت میں آگرہ اسکول کی تاریخی اہمیت بھی ہے اور ادبی بھی۔ اس اسکول نے جہاں اردو کوئی اہم اور پائے کے شاعر و ادیب دیئے۔ اس سلسلے میں نظیر اکبر آبادی سے لے کر میکش۔۔ اور میر و غالب کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ سیماب اکبر آبادی نے بالکل بجا فرمایا تھا اور شاید آگرہ اسکول کی عظیم الشان ادبی روایت کے حوالے سے ہی کہا تھا کہ

میں ہوں اک مستقل عنوان، ہستی کے فسانے میں
مجھے تاریخ دہراتی رہے گی، ہر زمانے میں

میکش اکبر آبادی کا نام بھی عنوان ادب کے اس فسانے میں مستقل طور پر شامل ہے، یہ الگ بات ہے کہ وقت اور حالات کے تحت کبھی کبھی یہ دھند کا شکار ہو جاتا ہے مگر سچ یہ ہے کہ دبستان آگرہ کے شعری باب کا یہ ایک گمشدہ مگر اہم شاعر ہے۔ میکش اکبر آبادی جن کا نام ماں باپ نے سید محمد علی شاہ رکھا مگر وہ فن کی دنیا میں میکش اکبر آبادی کے نام سے پہچانے

گئے۔ 1902 میں شہر تاج محل میں انہوں نے آنکھیں کھولیں اور تاج جو محبت اور انسانیت کی علامت اور اس کا جیتا جاگتا ثبوت ہے، اس کی نسبت سے میکش نے بھی عشق، اخلاق اور محبت کا جام پیا۔ اپنا تخلص میکش تو رکھا، مگر ان کی شاعری اور شخصیت میں جس نوع کی میکشی کا ذکر آتا ہے، اسے عمومی سطح کی میکشی سے دور کا بھی علاقہ نہیں ہے۔

زاہد پاکباز ہوں، میکشِ مے نواز ہوں
عشق کے ہر مقام میں میرا پیام اور ہے

چنانچہ وہ جس ''میکدہ'' میں قیام کرتے ہیں وہ ''میکدہ'' بھی ''نغمہ اسلام'' سے گونجتا ہے اور جہاں ''غوث الاعظم'' کا بھی ذکر اور فکر ہو رہا ہے، ''مسائل تصوف'' پر بھی غور کیا جا رہا ہے اور ''شرک و توحید'' کی تفریق اور تعریف پر معنی خیز بحث بھی جاری ہے اور ''حرف تمنا'' ہے کہ اس پر بھی مچل مچل اٹھتا ہے اور اقبال جیسی ہمہ جہت شخصیت کے افکار و نظریات کے حوالے سے ''نقد اقبال'' کرنے بیٹھ جاتا ہے۔ اس پر بھی بس نہیں اور ''داستان شب'' ہے کہ مستقل جاری رہتی ہے اور قارئین اس داستان شب کے گواہ بن جاتے ہیں۔ میکش نے بھی تو کہا ہے کہ ؎

رات اس محفل کا عالم کیا کہوں
بات افسانہ تھی، خاموشی فسوں

☆

تجھ سے اپنی زندگی کے ماجرے
ٹھہر ہمدم سانس لے لوں تو کہوں

☆

ہم نے لالے کی طرح اس دور میں
آنکھ کھولی تھی کہ دیکھا دل کا خوں

☆

آپ کی، میری کہانی، ایک ہے
کہیۓ اب میں کیا سناؤں کیا سنوں

☆

آپ کا انجان پن بھی ایک فن
اور میری عقل و دانش بھی جنوں

صحیح ہے کہ نقادان ادب کا میکش کے فن کی طرف سے ''انجانہ پن'' بھی طرفہ تماشا ہے لیکن ایسا بھی نہیں ہے میکش کے حوالے سے ان کے معاصرین خاموش رہے ہوں۔ ان کی شاعری پر آل احمد سرور، نیاز فتح پوری، محمد حسن، حامد حسن قادری اور دوسرے اہم ناقدین نے خوب لکھا ہے۔ ان کی تصانیف پر حکومت ہند اور ہندوستان کی دوسری صوبائی اردو اکیڈمیوں نے انعامات اور اعزازات سے بھی سرفراز کیا ہے اور یہ تمام انعامات یا اعترافات اس لیے ہیں کہ میکش اکبر آبادی کہنہ مشق شاعر تھے، ایک روشن خیال ادیب اور نقاد تھے۔ اس کا ثبوت ان کی کئی اہم کتابیں اور ان کے متعدد شعری مجموعے ہیں، جن کا ذکر اوپر آچکا ہے، دیکھا جائے تو میکش نے اپنی ساری شاعری میں آپ بیتی کو جگ بیتی بنانے کی کوشش کی ہے۔ چند اشعار ادھر ادھر سے۔

یہ مانا زندگی میں غم بہت ہیں
ہنسے بھی زندگی میں ہم بہت ہیں

☆

تری زلفوں کو کیا سلجھاؤں اے دوست
مری راہوں میں پیچ و خم بہت ہیں

☆

ترے زمانے میں دانائے راز میں ہی ہوں
کہ میرے پاؤں میں زنجیر لب پہ ہے تالا

☆

ایسا بھی انقلاب جہاں میں ہوا نہیں
دن ہوگیا ہے اور اندھیرا گیا نہیں

☆

میں نے گلشن کے لیے آپ کو بدلا لیکن
مجھ سے بدلی ہوئی گلشن کی فضا آج بھی ہے

حقیقت یہی ہے کہ میکش نے اس وقت بھی اپنے عہد کی شاعری سے ہٹ کر شاعری کی۔ انہوں نے سہل ممتنع سے کام لیا اور آپ بیتی کو آسان عام فہم مگر خوبصورت شعری پیراہن میں اس طرح پیش کیا کہ وہ ہر دل کی آواز اور ہر شخص کی واردات معلوم ہونے لگی۔ یہ اشعار دیکھئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دل کی بات دل سے کہی جارہی ہے مگر بڑی معصومیت' سادگی اور سلاست کے ساتھ۔

خدا جانے دل کو مرے کیا ہوا ہے
تمہیں سے خفا ہے، تمہیں پر فدا ہے

☆

ہے سہل ممتنع، مضمون ایسا، ایسے عنواں پر
نہیں کی داستاں لکھی ہے میں نے آپ کی ہاں پر

یہاں میں ان کی غزلوں کی خاص خوبی یعنی تغزل کا بطور خاص ذکر کرنا چاہوں گا۔ ان کی زیادہ تر غزلوں میں تغزل کا رنگ پایا جاتا ہے مگر اس میں رکاکت کا شائبہ تک نہیں۔ دراصل ان کی یہ محبت اور ان کا یہ عشق مجاز سے زیادہ حقیقت پر استوار ہے چنانچہ ان کی غزلوں میں جہاں تغزل پایا جاتا ہے وہیں اسرار کائنات ـــ فلسفۂ خودی ـــ وحدت الوجود اور مسائل تصوف پر بھی اظہار خیال ملتا ہے۔ غزل کے ان اشعار میں کس قدر والہانہ پن اور جذباتیت ہے آپ سے محفوظ ہوں۔

تم دل ہو تمنا کا، تم دل کی تمنا ہو
تم کیف ہو دنیا کا، تم کیف کی دنیا ہو

☆

تمہارے حسن کا شہرہ، مرے فسانے سے
تمہارے حسن سے شہرہ، میرے فسانے کا

تکرار لفظی سے میکش نے خوب خوب فائدہ اٹھایا ہے اور ایک ''جہان معنی'' آباد کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً

ترا حجاب اٹھانا ہے صرف میرا کام
اگرچہ ہے مری ہستی ترے حجاب کا نام

جستجو ترک سکوں ہے، کیا سکوں کی جستجو
کیا سکوں، کیا جستجو، یہ بھی ہے تو، وہ بھی ہے تو

☆

تو راز کا جلوہ ہے، میں راز ہوں جلوے کا
پیدا تری پنہائی، پنہاں مری پیدائی

میکش اکبرآبادی کے شعری سرمایے میں غزلیں بھی ہیں اور نظمیں بھی — رباعیات اور قطعات بھی — حمد اور منقبت بھی — عاشقانہ اور صوفیانہ خیالات بھی — میرا اپنا ناقص مطالعہ ہے کہ میکش کی غزلیں اور نظمیں دونوں کامیاب ہیں، لیکن ان کا اصل رنگ وہاں کھلتا ہے جہاں وہ کلام میں تصوف کے مسائل پر اظہار خیال کرتے ہیں۔ اس حوالے سے میکش کی شاعری کے ڈانڈے خواجہ میر درد سے جا ملتے ہیں۔ انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

"یہ اتفاق ہے کہ میرا نظریہ اور عقیدہ وحدت کائنات ہے جس میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ تمام ترقی پسند نظریات سے ہم آہنگ ہوسکتا ہے اور متضاد نظریات میں صلح کراسکتا ہے کیونکہ یہ نظریہ تمام کائنات سے محبت سکھاتا ہے۔ کائنات کو حسیں تر بنانے کی ترغیب دیتا ہے۔ اس کی رو سے مجاز اور حقیقت، مادہ اور روح یا شعور ایک ہی شئے کے مختلف مظاہر ہیں اور ان میں سے کسی سے بھی قطع نظر درست نہیں نہ وہ درختوں (؟) کے نظارے میں جنگ کو فراموش کرتا ہے اور نہ جنگل کے مشاہدے میں درختوں کے "مشاہدات آب و گل" کو فانی کی طرح "تجلیات وہم" اور مرزا غالب کی طرح ہستی

کو "ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے" نہیں سمجھتا بلکہ
"وہم باطل بھی حق تو یہ ہے، تو ہی ہے" کا قائل ہے۔
حسن کائنات اور حسن کائنات کے حاصل یعنی انسانیت
سے محبت اور اس کی تکمیل اس کا انتہائی نصب
العین ہے۔"

دل پر تو حقیقت حسن مجاز ہے
آئینہ عکسِ حیرتِ آئنہ ساز ہے

☆

یاں نہیں جز ظہورِ یک جلوہ
دیکھ ہر شئے میں آفتاب کا رنگ

اور ایک غزل کے یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں، جو میرے خیال کو تقویت پہنچاتے ہیں۔

تو ہی میرا یقین میرا دین میرا شہود
ترے سوا کسی شئے کی نمود ہے نہ وجود

ہر اک حجاب سے نکلی نوائے الا اللہ
کمال کفر نے چھیڑا جو ساز لا موجود

ہر ایک سمت ترا رخ، ہر ایک رخ تری ذات
کروں میں کس کی طرف پشت، کس کی سمت سجود

یہ اور اس نوع کے کئی اشعار میکش اکبرآبادی کے شعری سرمایے سے بلا تکلف پیش
کئے جاسکتے ہیں، جو صوفیانہ رنگ کے حامل کہے جاسکتے ہیں۔ دراصل ادیب کی شخصیت کی

تعمیر میں اس کے ماحول کا بہت بڑا دخل ہوتا ہے۔ میکش نے جس طور کی زندگی بسر کی، اس میں دو ہی راستے واضح ہوتے ہیں، ایک وہ راستہ جس پر چل کر آدمی ''جرأت'' ہو جاتا ہے اور دوسرا وہ راستہ جو ''درد'' کو جنم دیتا ہے۔ میکش نے درد کے راستے کو اپنایا اور اپنے شب و روز کے حوالے سے میر کا یہ شعر بھی نقل کیا ہے۔

دل پر خوں کی اک گلابی سے
عمر بھر ہم رہے شرابی سے

چنانچہ اس ''دل پر خوں'' نے انہیں ''شراب طہورا'' کا میکش بنا دیا، اسی لئے وہ اپنی ایک نظم ''مرد قلندر'' میں کہتے ہیں۔

وہ عشق نہیں ہوں کہ، ہو آہوں میں مقید
وہ حسن نہیں ہوں کہ، ہو جلووں میں نظر بند

جس منزل عالی میں پر افشاں ہو میں اس جا
دنیا ہے، نہ عقبا ہے، نہ بندہ، نہ خداوند

میکش کے کلام میں استادانہ پختگی بھی ہے اور کلام میں رچاؤ بھی، فکر بھی ہے اور ایک واضح فلسفۂ حیات و کائنات بھی۔ شاعری کا خاص وصف اگر ''تخیل'' اور ''جذباتیت'' ہے تو مجھے کہنے دیجئے کہ میکش نے جذبات اور تخیل سے خوب خوب کام لیا ہے۔ شعر و ادب سے ان کا لگاؤ واجبی نہیں تھا بلکہ ان کا خاندان ہی علمی و ادبی اعتبار سے اکبر آباد کا مشہور خاندان تھا چنانچہ شعر و ادب کا ذوق ان کو ورثہ میں ملا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری اصول شاعری کی بنیاد پر بھی کھری اترتی ہے اور جہان شعر میں اپنی انفرادیت قائم کرتی نظر آتی ہے۔ کسی نے بجا

لکھا ہے کہ ''میکش کا کلام ایک ایسے شاعر کا کلام ہے جو ''مادیات'' سے بہت بلند ہے اور جس کا کلام تمام تر ''ورائے شاعری چیزے دیگر ست'' کا مصداق ہے۔

آزاد ہے کونین سے وہ مرد قلندر
میکش کو نہ دے تاجِ بخارا وسمر قند

✓

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

اردو فکشن کی تنقید کا معمارِ اول

مولوی کریم الدین

مولوی کریم الدین کی شخصیت اور ان کی ادبی خدمات سے اردو ادب کا کم و بیش ہر سنجیدہ طالب علم واقف ہے۔ وہ اپنے تذکروں کی وجہ سے جانے جاتے تھے مگر ان کی شہرت جدید کا باعث ''خطِ تقدیر''بنی، جب اسے اردو کے برگزیدہ محقق پروفیسر محمود الٰہی نے اردو کا پہلا ناول کہہ کر 1965ء میں جہانِ ادب میں پیش کیا۔

خطِ تقدیر اردو کا پہلا ناول ہے یا اردو میں تمثیلی قصوں کی ایک کڑی، فی الوقت یہ مسئلہ ہمارے زیرِ بحث نہیں ہے بلکہ ہمیں ''خطِ تقدیر'' کے دیباچہ پر گفتگو کرنی ہے جو اردو میں فکشن کی تنقید کی بنیادی اینٹ ہے اور اس اعتبار سے مولوی کریم الدین کو اردو فکشن کی تنقید کا بابا آدم کہا جا سکتا ہے۔

اردو ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ شاعری میں اصلاح اور رائے کا کام تو قبل سے جاری تھا البتہ نثر میں تنقید کی روایت معدوم تھی اور اگر تھی تو اس کی حیثیت رائے سے زیادہ ہرگز نہیں تھی۔ اگرچہ یہ بات زیادہ تر اربابِ فکر و نظر محسوس کرتے ہیں کہ

تخلیق کے بطن سے ہی تنقید جنم لیتی ہے اس لیے اگر یہ خیال درست ہے تو پھر اس کے دوش بدوش تنقیدی اشاروں کے نشانات بھی ملیں گے۔ اس توقع کے ساتھ ہم جب اس عہد کے نثری قصوں کے دیباچوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو مایوسی نہیں ہوتی مثال کے طور پر ملا وجہی قصہ کے تمثیلی اسلوب کا ذکر کرتا ہے اور قصہ میں زبان کی سلاست اور فصاحت پر زور دیتا ہے۔ وہ قصہ کے فن یا کردار نگاری کی بابت اظہار خیال نہیں کرتا اور کر بھی نہیں سکتا تھا کیونکہ عہد ملا وجہی میں زبان کی سادگی ہی بڑا مسئلہ تھی۔ نوطرز مرصع میں تحسین بھی زبان و بیان پر ہی گفتگو کرتا ہے۔ حتّٰی کہ اسی نسخے پر انگریزی کے ایک مبصر VANAS KENNEDY کی جو رائے شامل ہے اس نے بھی زبان و بیان کا ہی ذکر کیا ہے:

This work appears to me to be written in a pure and correct style, and were it therefore published, it would, in the Great want of Hindustani Books, Materially Facilitate the Acquisition of knowledge of that language.

تاریخی ترتیب میں اس کے بعد عجائب القصص نظر آتی ہے۔ اس کا خالق بھی دیباچہ میں یہی ارادہ کرتا ہے کہ: ”قصہ زبان ہندی میں بہ عبارت نثر کہیے اور کوئی لفظ اس میں غیر مانوس اور خلافِ روزمرہ اور بے محاورہ نہ ہو“ لیکن اس کے بعد کے جملے میں شاہ عالم ثانی نے جس خیال کا اظہار کیا ہے وہ فکشن کی تنقید کی بنیاد فراہم کرسکتا ہے کہ:

” قصہ عام فہم اور خاص پسند ہووے کہ جس کے استماع سے فرحت تازہ اور مسرت بے اندازہ مستمع کو حاصل ہو اور آدابِ سلطنت اور طریق عرض و معروض دریافت ہوں۔“

میرؔ نے شاعری کے حوالے سے کہا تھا کہ۔

شعر میرے ہیں گو خواص پسند　　　گفتگو پر مجھے عوام سے ہے

لیکن نثر کے تعلق سے خصوصاً قصہ گوئی کے ضمن میں شاہ عالم ثانی نے پہلی بار اس خواہش کا اظہار کیا کہ قصہ ایسا ہو کہ سننے والے کو فرحت اور مسرت ملے۔ یعنی وہ قصہ کو تفریح اور دلچسپی کی چیز سمجھتا ہے پھر اس سے بھی زیادہ اہم پہلو یہ ہے کہ قصہ کے وسیلے سے ''آداب سلطنت اور طریق عرض و معروض دریافت ہوں۔'' یہاں شاہ عالم ثانی نے قصہ کے سماجیاتی پہلو کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ملا وجہی سے شاہ عالم ثانی تک اردو فکشن کی تنقید، زبان و بیان کی ضرورت سے نکل کر قصہ میں مقصد کی تلاش تک پہنچ جاتی ہے۔ خواہ وہ مقصد ''آدابِ سلطنت'' سے قاری کو واقف کرانا ہی کیوں نہ ہو۔

سترہویں صدی عیسوی (1700-1601) سے اٹھارہویں صدی عیسوی تک کی اس مدت میں یوں تو ان کے علاوہ اور بھی نثری تصانیف ملتی ہیں لیکن مذکورہ بالا نثری قصوں میں ہی کچھ تنقیدی اشارے نظر آتے ہیں یہ درست ہے کہ ان میں داستان یا قصہ کے فن سے متعلق کوئی بات نہیں ملتی اگر کچھ ہے تو زبان یا اسلوب یا طرزِ تحریر کے سلسلے میں یہ دعویٰ کہ ''ہرگز کوئی فصیح اس فصاحت سوں بات نیں کیا یا آگے اسلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا۔''

دراصل یہ دعویٰ بھی غلط نہیں ہے چونکہ یہ اردو نثر کا تشکیلی دور ہے اس لیے ان حالات میں یہی افکار غنیمت نظر آتے ہیں اس لیے کہ اردو شاعری پر صدیوں پہلے بہار آئی ہوئی تھی لیکن اردو نثر کے لیے انیسویں صدی کا زمانہ ہی ثمر بار ثابت ہوا۔ اس صدی کی پہلی دہائی میں فورٹ ولیم کالج کا قیام اردو نثر کی ویرانی کو آباد کر گیا۔ یہ بات

دیگر ہے کہ آج اردو تحقیق نے فورٹ ولیم کالج سے قبل کی کئی تصانیف کا سراغ پالیا ہے جو اس وقت گوشۂ گمنامی میں پڑی تھیں۔ اس لیے آیئے اردو فکشن کی تنقید کی تلاش عہد فورٹ ولیم کالج سے ہی کرتے ہیں۔

1801 میں خلیل علی خاں اشکؔ نے بھی اپنی داستان امیر حمزہ میں زبان کی سلاست پر ہی زور دیا ہے۔ میر امنؔ نے باغ و بہار میں اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ قصہ اس طرح کہو کہ ''جیسے کوئی بات کرتا ہے'' یہاں میر امن کا اشارہ مکالمہ کی طرف ہے۔ جان گل کرسٹ نے باغ و بہار پر اپنی رائے کا اظہار کیا اور کہا کہ کتاب میں (باغ و بہار) مشرقی آداب وروایات کی دل خوش تفاصیل ملتی ہیں اور پھر کوثر و تسنیم سے دھلی زبان ''لیکن گل کرسٹ، بھی بنیادی طور پر باغ و بہار کے اسلوب کا ہی گرویدہ ہے اور قصہ میں اسلوب کو ہی اہمیت دیتا ہے۔

رجب علی بیگ سرورؔ نے فسانہ عجائب میں اپنی داستان کے تحفظ میں جو کچھ لکھا ہے اس کا تعلق بھی زبان سے ہی ہے۔ یہ ایک عصری چشمک کا نتیجہ تھا لیکن اس نے اردو میں پہلی بار ''تقابلی تنقید'' کا رجحان بخشا۔ غالبؔ سے سرورؔ کی ملاقات 1854 میں دہلی میں ہوئی تھی اور غالبؔ نے فسانۂ عجائب کی تعریف میں ''لطفِ زبان'' کے دو الفاظ استعمال کیے تھے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ غالبؔ بھی قصہ کی اہمیت لطفِ زبان میں تلاش کرتے ہیں۔

گارساں دتاسی مغربی دانشور اور مشرقی آداب و تہذیب کا دلدادہ تھا۔ اردو زبان سے اس کو خاص دلچسپی تھی۔ وہ ہر سال اپنے طالب علموں کو اردو ادب سے متعلق لکچر دیا کرتا تھا۔ یہ 1854 کے آس پاس کا ہی زمانہ تھا۔ گارساں دتاسی نے بھی جہاں جہاں قصوں اور کہانیوں پر رائے دی ہے ان کے اسلوب پر ہی زیادہ گفتگو کی ہے۔

یہ الگ بات ہے کہ چونکہ دتاسی کے مطالعہ میں مغربی ادب پارے بھی آتے تھے اس لیے کبھی کبھی تنقید بھی کر جاتا تھا۔ باغ و بہار کے ضمن میں وہ ایک اہم بات ضرور کہہ جاتا ہے کہ "عجائب نگاری سے قصہ کی دلچسپی میں کمی آجاتی ہے۔" دراصل اس کا اشارہ اس بات کی طرف ہے کہ قصہ کو ہماری اپنی زندگی اور مسائل سے زیادہ دور نہیں جانا چاہیے لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ وہ کھل کر اور بہت وضاحت کے ساتھ اپنے تنقیدی خیال کا اظہار نہیں کر پاتا ہے اور اس سلسلے میں ہم اس سے شکایت بھی نہیں کر سکتے کیونکہ ہم اچانک یا یک لخت کسی شے کے ظہور کے متمنی بھی نہیں ہو سکتے۔ خصوصاً ادبی اور سماجی تاریخ جو انسان کے ساتھ چلتی ہے اور انسان کے ساتھ ارتقا پذیر ہوتی ہے ،چنانچہ فکشن کی تنقید بھی ارتقائی صورت حال سے گذرتی ہوئی نظر آتی ہے حتٰی کہ مولوی کریم الدین کی کتاب "خطِ تقدیر" شائع ہوتی ہے۔ وہ اس کا دیباچہ بہ عنوان "پیشانیٔ خط تقدیر" لکھتا ہے جو درحقیقت اردو فکشن کی تنقید کی پیشانی ہے جس پر مولوی کریم الدین کا نام لکھا ہے۔ مولوی کریم الدین کے اس دیباچہ سے ماقبل فکشن کی تنقید کا ایسا پختہ شعور نہیں ملتا۔

خطِ تقدیر کے اس دیباچے میں کریم الدین نے قصہ نگاری سے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ اس پورے عہد میں اپنی نوعیت کے بڑے "اہم تنقیدی شعور" کی نشاندہی کرتا ہے۔ مولوی کریم الدین روایتی قصہ گوئی سے گھٹن کا اظہار کرتا ہے اور شاید پہلی بار کسی قصہ گو کے یہاں یہ خواہش سر اٹھاتی نظر آتی ہے کہ "کہانی ایسے طور پر ہو کہ جو شخص پڑھے یا سنے اس کو خیال ہو کہ قصہ میرے ہی حسب حال لکھا گیا ہے۔

اپنے عہد میں قدیم فن قصہ گوئی کے متعلق کریم الدین کی یہ نکتہ چینی ،نہایت اہمیت رکھتی ہے۔ اس جملے کو ذہن میں رکھتے ہوئے خطِ تقدیر کی تصنیف تک

اردو کے نثری فن پاروں کا تجزیہ کیجئے تو کریم الدین کی بات باوزن معلوم ہوتی ہے۔ قدیم طرز کے قصوں سے اس کی بیزاری کی وجہ بھی سمجھ میں آجاتی ہے لیکن ان خیالات سے جو وصف مترشح ہوتا ہے، وہ ہے کریم الدین کا "تنقیدی شعور" جس کا اظہار وہ دیباچہ میں کررہا ہے اور اپنے عہد کے اعتبار سے بڑی بیباکی اور صاف گوئی سے کہ:

> جو باتیں اس (قصه) میں درج هوں،وے اخلاق و اطوار و تجربات انسانی اسی طرح کے هوں جن (واقعه) کا اثر طبع انساں په هوکے بهت نتیجه (مقصد) پیدا کریں اور کهانی ایسے طور پر هو که جو شخص پڑهے یا سنے اس کو خیال هو که قصه میرے هی حسب حال لکها گیا هے اور مضامین حقیقه لکهنے کی ترغیب هو مگر ایشیائی قصوں کی روش اور طور کو چهوڑ کر نئی چال چلنا بهتر هے۔"

کریم الدین کی یہ خواہش جو گرہیں کھولتی ہے وہ یہ کہ قصہ کی بنیاد انسانی تجربات و مشاہدات پر رکھی جائے۔ جب ہی ان کا اثر طبع انسانی پر ہوگا اور فرد کے متاثر ہونے کے بعد ہی، وہ قصہ اس قابل ہوگا کہ "بہت نتیجہ پیدا کرے"۔ "بہت نتیجہ پیدا کرے" ایسا جملہ نہیں ہے جس سے سرسری طور پر گذرا جاسکے بلکہ یہ ادب برائے مقصد یا ادب برائے زندگی کی طرف دھندلا سا اشارہ ہے جو زیادہ واضح شکل میں مرزا رسؔوا اور پریم چند کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔ کریم الدین آگے کہتا ہے کہ: "جو سنے اس کو خیال ہو کہ قصہ میرے ہی حسب حال لکھا گیا ہے۔"

ایسا قصہ تخلیق کرنا جس میں ہر انسان کو اپنی کہانی سنائی دے، ایک مشکل امر

تھا، خصوصاً عہد کریم الدین میں لیکن کریم الدین کے خیالات سے گمان ہوتا ہے کہ اس کے ذہن میں نئے زمانے کروٹ لے رہے تھے اور وہ یہ محسوس کر رہا تھا کہ یہ گھسے پٹے قصے جن میں سننے یا پڑھنے والوں کو اپنی زندگی، اپنا سماج دور دور تک نظر نہیں آتے۔ ان سے اجتناب اور احتراز ضروری ہے۔ اس کے نزدیک ایسا اس لیے بھی ضروری ہے کہ قصے انسان کی ذہنی تربیت کرتے ہیں اور اگر حقیقت نگاری سے کام لیا جائے تو ممکن ہے "آنے والے ادیب و شاعر کو مضامین حقیقہ لکھنے کی ترغیب" مل سکے۔ یہاں لفظ "حقیقہ" سے سرسری طور پر نہیں گذرا جا سکتا، بلکہ یہ لفظ توجہ طلب ہے۔ حقیقہ یعنی حقیقی اور حقیقی کے معنی بیان کرنا "حکمت بہ لقمان آموختن" کے مترادف ہوگا لیکن اس بات کی طرف واضح اشارہ ضروری ہے کہ مولوی کریم الدین 1862 میں "ادب میں حقیقت نگاری" کا متقاضی اور متلاشی ہے۔ افسوس ہے کہ یہ عہد جس پر شاعری کا غلبہ تھا اور پوری تہذیب شاعری سے عبارت تھی اردو نثر کو منہ لگانا خود کو اندھے کنویں میں ڈالنے کے برابر تھا۔ نتیجہ میں کریم الدین ہوں یا بادشاہ وقت ان کی نثری کاوشیں گوشۂ گمنامی میں چلی جاتی تھیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری کی تفہیم اور تذکرے، تنقید اور تشریح کرنے والے ہمارے پیشرؤوں کی نگاہ کریم الدین کے اس اہم دیباچہ پر نہیں ٹھہری۔ ورنہ اردو فکشن کی تنقید، شعری بوطیقا کے سہارے آگے نہیں بڑھتی بلکہ بہت پہلے بالغ نظر ہو جاتی۔ اس لیے کریم الدین نے اپنے دیباچہ میں صاف لفظوں میں کہا ہے کہ "ایشیائی قصوں کی روش اور طور کو چھوڑ کر نئی چال چلنا بہتر ہے۔" آپ کی اجازت ہو تو میں روش کو "موضوع" اور طور کو "اسلوب" کا نام دے دوں تاکہ بات اور زیادہ واضح ہو سکے کیونکہ مولوی کریم الدین کی قدیم قصوں سے بیزاری موضوع اور اسلوب ہر دو اعتبار سے ہے ورنہ وہ نئی چال چلنے کی تمنا ہی کیوں کرتا۔ وہ خود کہتا ہے:

"سات سو برس سے عربی اور ترکی میں اور ایک سو برس سے ہندی یا اردو میں قصہ نویسی کا جو شوق لوگوں کو ہوا۔ اس دن سے آج تک یہ دستور رہا ہے کہ ان مصنفوں نے بادشاہوں یا تاجروں یا فقیروں کی کہانیاں لکھی ہیں۔ کوئی قصہ مضامین عشقیہ اور محاورات واجب التحریر سے خالی نہیں ہے اور جس راہ پر اول مصنف چلا تھا وہی سڑک آج تک جاری ہے۔ کسی نے دوسری روش اختیار کرنے کا خیال بھی نہیں کیا۔"

اس اقتباس میں کریم الدین نے ہندی اور اردو قصہ نگاری کے پورے ادبی اور تخلیقی رویے پر سخت نکتہ چینی کی ہے اور اظہارِ حیرت بھی کہ آخر بادشاہوں اور تاجروں (یعنی طبقۂ اعلیٰ) کی کہانیاں ہی کیوں لکھی گئیں یا لکھی جائیں۔ کسی نے دوسری روش اختیار کرنے کا خیال بھی نہیں کیا۔ پھر وہ خود ہی اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتے ہیں کہ:

"شاید ان (قصہ گویوں) کے ذہن میں یہ خوف سمایا ہوگا کہ نئی وضع کا قصہ ایشیا کے باشندے پسند نہ کریں گے تا آنکہ عشق کی کہانی، چونکہ ہر ملک اور ہرزمانہ کے لوگوں کے دلوں پر زیادہ موثر ہوتی رہی ہے۔"

یہ جملے اس بات کے غماز ہیں کہ مولوی کریم الدین اس پورے عہد کے سماجی، تہذیبی اور فکری پس منظر سے خوب واقفیت رکھتے تھے۔ وہ عہد جس میں قصہ نگاری کو شاعری کے مقابلے میں مناسب جگہ نہ مل سکی تھی۔ جہاں شاعری اور ادب کو ہی ایک معنی میں استعمال کیا جاتا تھا۔ جب کہ شاعری ادب کی ایک شاخ ہے۔ کریم

الدین کو عام انسان کی ذہنی سطح کا بھی اندازہ ہے اس لیے وہ کہتے ہیں کہ عشقیہ قصوں یا بادشاہوں کے قصوں کا رواج یوں عام ہوا کہ قصہ گویوں نے یوں تصور کر لیا کہ قصہ گوئی کا مقصد صرف تفریحِ طبع ہے۔ چنانچہ تفننِ طبع کی خاطر انہوں نے جھوٹی باتیں اختراع کیں، پر انہوں نے اس پر غور نہیں کیا کہ قصہ کا اثر طبع انسانی پر پڑتا ہے جو معاشرہ یا ماحول یا انسان کو بدل کر رکھ دیتا ہے۔ کریم الدین کے الفاظ ہیں:

> "پر قصہ نویسی کے "نتیجہ اھم" اور " غرضِ اعظم" کی طرف ان کا (قدیم قصہ نگاروں، کا) ذھن نہ گیا۔ وہ یہ تھا کہ جس طرح پر قصہ خوانی سے دل بھلتا ھے اور آدمی کا غم ٹلتا ھے، اسی طرح طبائع انسانی پر اس قصہ کا اسی طرح پر اثر ھوجایا کرتا ھے۔"

وہ قصہ نویسی کے "نتیجہ اہم" اور "غرض اعظم" کے در پردہ بڑی اہم بات کہہ رہا ہے کہ ادب سماج کی تصویر کشی کرتا ہے اور ادیب جس طرح کی دنیا تخلیق کرتا ہے، جس نوع کے کردار وافراد اس کی کہانیوں میں بستے ہیں ان کی دو صورت ہو سکتی ہے۔ پہلی صورت یہ کہ جیسے افراد اس عہد میں پائے جاتے ہیں دوسری یہ کہ جیسے افراد اس عہد میں ہونے چاہئیں۔ یہاں مولوی کریم الدین ادب کے بنیادی سوال —— کیا ہے؟ اور کیا ہونا چاہیے؟ کی طرف آجاتے ہیں۔ اور جب ہم مولوی کریم الدین کے خیالات کا جائزہ لیتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ادب میں کیا ہونا چاہیے کے قائل ہیں جب ہی تو نئی چال چلنے کی بات کرتے ہیں اور قصہ میں غرضِ اعظم اور نتیجہ اہم تلاش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک قصہ کا اثر پڑھنے والوں پر ہوتا ہے اور وہ اپنے اندر ایک قسم کی تبدیلی محسوس کرتے ہیں۔

اس تناظر میں ارسطو کے خیالات کو پیش نگاہ رکھیے جہاں وہ المیہ اور طربیہ سے بحث کرتے ہوئے المیہ کو طربیہ پر ترجیح دیتا ہے کہ اس کے باعث قاری کے جذبات اور خیالات کی تطہیر (CATHARSIS) ہو جاتی ہے۔ اب اگر طربیہ کو بادشاہوں اور تاجروں کی کہانیوں سے جوڑدیں اور المیہ کو عمومی زندگی سے، تو CATHARSIS کا یہ عمل نئے معنی دے گا جو بر محل بھی ہوگا۔

اس لیے کہ بادشاہوں اور تاجروں (طبقۂ اولیٰ) کی کہانیوں کا ایک بڑا حصہ عیش و طرب پر مشتمل ہوگا، وہاں مسرتیں ہوں گی۔ مسائل بھی انوکھے اور دلچسپ ہوں گے اور ان کے حل بھی انسان کی بجائے مافوق الفطری کردار تلاش کریں گے۔ اس کے برعکس مولوی کریم الدین جس نوع کی کہانی لکھنے کی خواہش ظاہر کر رہے ہیں۔ وہ عام آدمی کی کہانی ہوگی، جہاں زندگی کا ایک بڑا حصہ احتجاج اور احتیاج کی نذر ہو جاتا ہے۔ جہاں مسائل قدم قدم پر منہ پھاڑے کھڑے ہوتے ہیں اور ان کے حل کے لیے انسان کو صرف اپنی عقل اور تدبیر کو کام میں لانا پڑتا ہے۔ چنانچہ مولوی کریم الدین کا یہ خیال کہ قصہ گوئی چونکہ طبائع انسانی کو متاثر کرتی ہے اس لیے ہمیں بادشاہوں کی کہانیاں چھوڑ کر عام انسانوں کی کہانیاں لکھنا چاہیے، دراصل ارسطو کے نظریہ کتھارسس کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ بھی تو المیہ سے تزکیۂ نفس کی ہی بات کرتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ کریم الدین نے اس دیباچہ میں قدیم قصہ گوئی کے موضوعات کو بھی نشانہ بنایا ہے اور اسلوب پر بھی نکتہ چینی کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اب ہمیں داستانوی موضوعات اور اسالیب کو ترک کر کے ایسے "مضامین حقیقہ" لکھنا چاہیے جن سے کوئی 'نتیجہ اہم' حاصل ہو۔ جن میں عام انسان کی زندگی نظر آئے۔ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ شاہی معاشرت کے بجائے ہم عام زندگی کی پیش کش کے

ذریعہ بھی قصہ کو دلچسپ بنا سکتے ہیں۔ نیز عوام کی زندگی کو یا سماج کو جو شاہی سماج سے یا طبقۂ اولیٰ سے قطعی الگ ہے اس کے دکھ درد کو، اس کی آپ بیتی کو بھی اپنے قصے کی بنیاد بنا سکتے ہیں، جو مقبول بھی ہوگا کہ اس میں سننے والے کو ایسا محسوس ہوگا کہ کہانی اس کے حسبِ حال ہے۔ اس سے قبل اتنی وضاحت اور استدلال کے ساتھ کسی نے اردو قصہ نگاری پر اس نوع کی تنقید نہ کی تھی۔ دیکھا جائے تو ادبی اور تنقیدی لحاظ سے مولوی کریم الدین کے یہ خیالات خاصے انقلابی، فکر انگیز، تغیر آفریں اور دور رس تو نظر آتے ہی ہیں ان میں تازگی کا احساس بھی ہوتا ہے۔

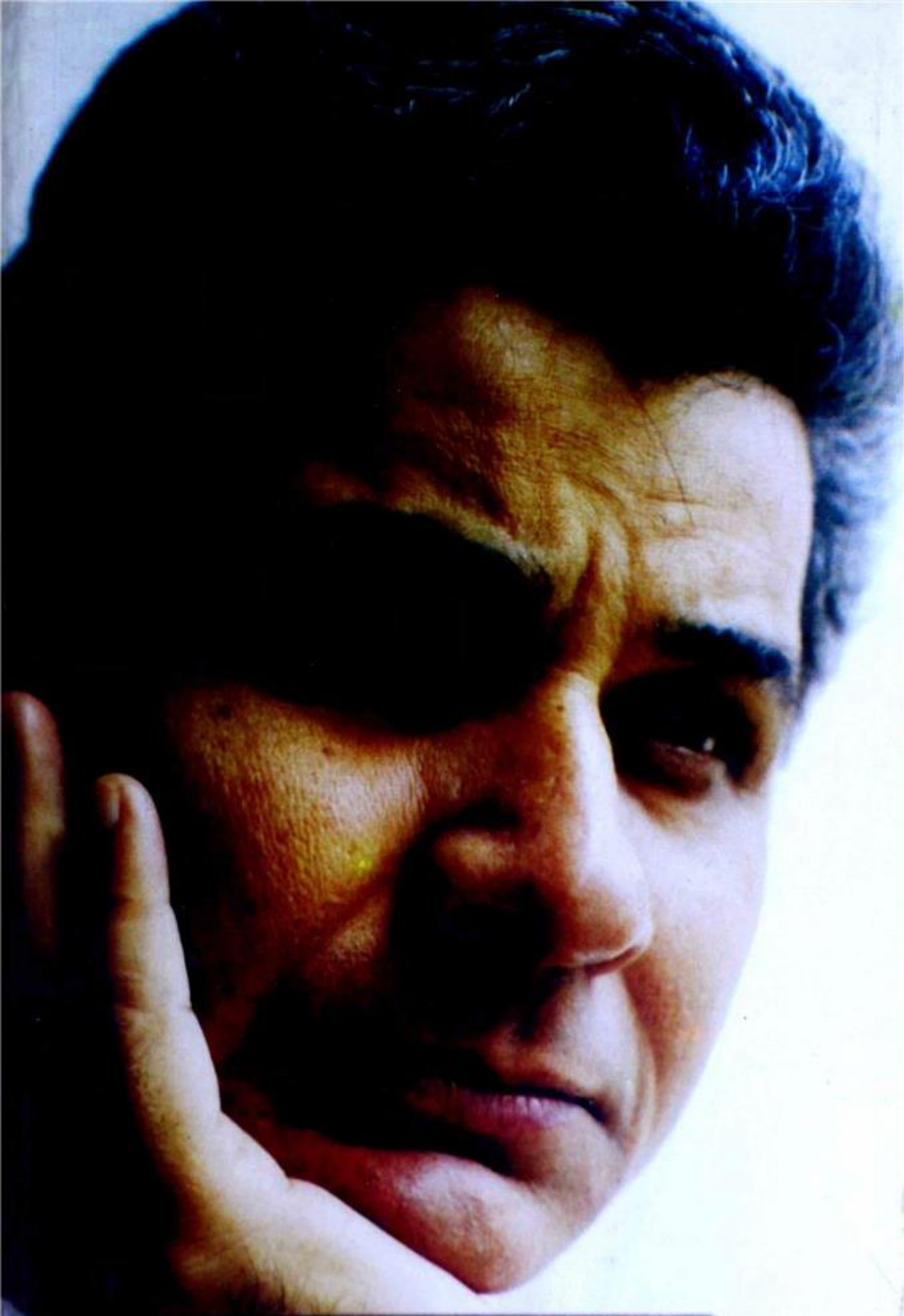
انیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں جب اردو میں تمثیل نگاری مستحکم ہو چکی تھی اور داستانوی روایت حالات کی تبدیلیوں کے باعث دم توڑ رہی تھی، سر سید احمد خاں کی تحریک نے ادبی اقدار اور معیار کے پیمانے بدل دیئے تھے خصوصاً اردو شاعری کو نیچرل شاعری کے قریب کر دیا تھا اور ساتھ ہی ناول کا خمیر بھی تیار ہو رہا تھا۔ ان حالات میں مولوی کریم الدین کی یہ تحریر اور بامعنی اور اہم ہو جاتی ہے۔ اس دیباچہ کے حوالے سے کریم الدین کا تنقیدی شعور پختہ کار اور بالغ نظر آتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اپنی تنقیدی بصیرت اور بصارت کا ثبوت وہ عملی طور پر "خطِ تقدیر" میں نہ پیش کر سکے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ سوچ رہے تھے ناول اور لکھ رہے تھے تمثیل ـــــ پروفیسر محمود الٰہی نے بھی لکھا ہے کہ

"خطِ تقدیر" کے دیباچے میں انہوں نے قصہ نگاری کے فن پر جو کچھ لکھا ہے، اسے روایتی قصہ نگاری کی پہلی شدید مخالفت اور نئے طرز کے قصوں کو رواج دینے کی پہلی شعوری کوشش سے تعبیر کرنا غلط نہ ہوگا۔"

حقیقت حال یہی ہے کہ خطِ تقدیر کے دیباچے کی روشنی میں مولوی کریم

الدین اردو میں افسانوی ادب کا پہلا باضابطہ نقاد بن کر ہمارے سامنے آتا ہے جس نے داستان اور قصہ گوئی کی پرانی روش پر تنقید کی اور اس سے انحراف کی کوشش کی۔ نیز اردو میں پہلی بار ادب برائے زندگی کا تصور پیش کیا۔ اس کے علاوہ قصہ خوانی کی اہمیت پر زور دیا۔ اس کے مطابق یہ انسان کو مسرت اور انبساط کے ساتھ بصیرت اور بصارت بھی بخشتی ہے۔ مولوی کریم الدین سے قبل اردو کے کسی ادیب یا دانشور نے افسانوی ادب کے تعلق سے اتنے واضح سوال نہیں اٹھائے تھے اور یہی سوالات بعد میں نذیر احمد، سرشار، شرر اور مرزا رسوا کے دیباچوں اور تقریظوں میں نظر آتے ہیں۔

اردو فکشن کی تنقید کی تاریخ اور ارتقا کے تناظر میں مولوی کریم الدین کی تحریر نہایت اہمیت اختیار کرلیتی ہے۔ اس اعتبار سے ہم اگر انہیں اردو فکشن کی تنقید کا معمارِ اول کہیں تو نامناسب نہ ہوگا۔

✓

Kitabi Duniya
1955, Turkman Gate, Delhi - 110006 (INDIA)
Mobile: 9313972589, Phone: 0091-11-23288452
E-mail : kitabiduniya@rediffmail.com
ISBN-81-89461-32-X